NICOLA SEVERINO

LE LUMINARIE DELLA FEDE

Collana Arte Cosmatesca Volume 4

**Alla ricerca dell'arte precosmatesca
in alcuni luoghi dell'alta Campania**



Roccasecca 2011

Le Luminarie della Fede
Collana Arte Cosmatesca, Volume 4

Alla ricerca dell'Arte Precosmatesca
in alcuni luoghi dell'alta Campania

Prima Edizione www.ilmilibro.it, Roccasecca (FR), 2011

a Daniela

Prefazione

Ho voluto intitolare questo libro *Le Luminarie della Fede*, perché in qualche modo l'arte della decorazione musiva, come interpretata e attuata dai maestri marmorari che furono i discepoli di quella scuola bizantina istituita nel Centro Italia dall'abate Desiderio di Montecassino, appare agli occhi di chi si accinge a visitare le chiese in cui tale arte è stata espressa, una meraviglia di luci che quasi sortisce l'effetto di una vera illuminazione artificiale.
Le luminarie sono decorazioni luminose utilizzate per addobbare strade, monumenti, palazzi durante alcuni particolari giorni festivi, come per esempio il periodo del Santo Natale.
L'arte della decorazione ad intarsio musiva, invece, credo che nascesse dalle mani dei maestri marmorari medievali non solo con l'intento di abbellire gli arredi liturgici religiosi, ma di esaltarne il significato mistico e religioso attraverso la luce riflessa dalle migliaia di pietruzze, tessere e paste vitree magistralmente unite in vortici geometrici dalle infinite soluzioni. Così scrive oggi un appassionato studioso dei Cosmati, Piero Angelucci: "*Dal punto di vista esclusivamente estetico gli ingredienti che fecero il successo della decorazione cosmatesca, all'epoca in cui venne proposta, furono: i materiali semi preziosi e colorati, la composizione e l'ordine. Questi elementi andarono a combinarsi in quelle opere ed ebbero successo perché il luogo in cui le realizzazioni furono collocate era il più adatto ad accogliere le nuove decorazioni. Infatti il sapiente accostamento dei marmi colorati secondo certi schemi ritmici, produceva una luminosità magnifica ed un pacato bagliore, che risaltava insieme all'ordine e alle simmetrie all'interno delle chiese in penombra*"**.** Un lavoro, questo, che oltre ad esaltare l'importanza dei luoghi, doveva immediatamente catturare lo sguardo e l'attenzione di coloro che si avvicinavano a Dio, senza alcuna distinzione o discriminazione: uomini, donne, bambini, fedeli, atei e simpatizzanti, uomini addottorati e analfabeti. Tutti dovevano godere del grandioso scenario di luce divina riflesso dalle infinite tessere dai colori vivaci: il giallo oro, il giallo antico, il porfido rosso e verde, ecc., miscelati nella sapiente arte degli artisti che in modo troppo generico, oggi, si usa identificare con il nome di Cosmati.

Una luminaria medievale, quindi, fatta di riflessi di luce naturale, in un'epoca in cui la luce era prodotta solo con lumi e con il fuoco delle torce, che precorre quelle elettriche dei tempi moderni. Se si osservano bene le decorazioni cosmatesche che adornano i numerosi portali di chiese ed abbazie, come per esempio quelli di Civita Castellana, o di Santa Maria in Tarquinia, ci si rende conto, quando il sole gli sta di fronte illuminando la facciate, che forse l'intento degli artisti non era solo semplicemente di decorare, ma di illuminare il tempio divino; una sorta di illuminazione naturale che predisponeva positivamente il fedele ad entrare nel tempio, al cospetto di Dio.

E' questa straordinaria osservazione, confermata anche da altri neutrali osservatori che hanno avvertito la stessa sensazione, che mi ha spinto a intitolare il presente volume *Le Luminarie della Fede*. Tutto quel luccichio e riverberi di luci **-** che si producono a seconda di come l'osservatore si prospetta di fronte all'opera artistica, di come la si guarda, di come ci si avvicina e di come gli si gira intorno, se si pensa ad un candelabro per il cero pasquale, o ai plutei di un ambone **-** riflettono la luce nella misura e nell'intensità con la quale essa penetra attraverso le strette bifore dei possenti muri laterali dell'edificio, o dal grande rosone della facciata. Le chiese romaniche erano molto più buie di quelle gotiche e forse l'intento dei Cosmati era proprio quello di aumentarne, in questo modo, la poca luce diffusa al loro interno e illuminare di luce sacra i nuovi templi del rinnovamento religioso attuato nella riforma del *Dictatus Papae* di Gregorio VII, dopo la metà dell'XI secolo. Il nuovo fermento riguardò le grandi e antiche basiliche paleocristiane, soggette ai nuovi canoni costruttivi e figurativi relativamente ad una architettura bidimensionale e tridimensionale, come le costruzioni dei grandi chiostri e dei campanili. Le antiche planimetrie spaziose delle basiliche furono caratterizzate da una spazialità più funzionale dal punto di vista liturgico, attraverso la ripartizione di apposite zone e la creazione di arredi liturgici che per la prima volta rivestivano il ruolo di strumenti celebrativi: così i cibori, gli amboni e la separazione della *schola cantorum* dal resto della chiesa, rappresentarono per alcuni secoli uno dei motivi di lavoro principale per intere schiere di artisti marmorari, intagliatori e mosaicisti.

Introduzione

Il punto di partenza è indiscutibilmente il 1071, anno della consacrazione della basilica del monastero benedettino di Montecassino, per la quale l'abate Desiderio fece arrivare una squadra di artisti direttamente da Bisanzio, esperti nelle varie arti del mosaico, appositamente per adornare la chiesa delle più maestose bellezze artistiche che tale arte poteva produrre in quel secolo.
I maestri venuti da Costantinopoli trovarono ispirazione nei codici manoscritti cassinesi. Uno in particolare, il codice cassinese 175 denominato *Maiestas Domini*, esibiva una figura che sarebbe poi divenuta il marchio principale dell'intera scuola cosmatesca del XII e del XIII secolo: il quinconce. In effetti, il pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino è da considerarsi l'antesignano per eccellenza, anche se pare si abbia notizia di qualche pavimento musivo di quel genere coevo, o di qualche anno precedente, ma di minore importanza, sempre appartenente ai possedimenti religiosi del monastero cassinese. In ogni caso, è del pavimento di Desiderio che si hanno le prime, anzi no, le sole e più antiche notizie documentali nella Cronaca di Leone Ostiense e di un altro monaco cassinese di quel periodo. Dalla scuola bizantina istituita a Cassino e a San Liberatore alla Maiella, derivarono la gran parte dei discepoli che poi furono maestri nell'arte del pavimento musivo e cosmatesco. Il romano *Magister Paulus* è forse uno tra i primi di quei discepoli, avendo lasciato tracce di se più che a Roma nella Ciociaria, a Ferentino, nella Cattedrale dei Santi Giovanni e Paolo e forse ad Anagni, nell'antica chiesa di San Pietro appartenente all'ex monastero benedettino, fondato sulla villa romana di Villa Magna.
Dal pavimento di Montecassino si fanno discendere, per cronologia e comparazione stilistica, tutti i pavimenti musivi che sono descritti in questo volume. Ma, come vedremo, se è vero che nelle caratteristiche dell'opera tessellata, cioè nei motivi geometrici e nella organicità del disegno unitario, essi derivano in modo abbastanza evidente dal pavimento cassinese, è anche vero che in casi esplicitamente meno diretti essi subirono con maggior forza l'influenza dello stile arabo e siculo-campano, soprattutto nelle tarde realizzazioni degli arredi religiosi.

Il presente lavoro si propone di ripercorrere alcune tappe fondamentali dell'arte genericamente denominata "cosmatesca", le sole che siano state trovate da chi scrive fino ad oggi sul territorio dell'alta Campania, tra Caserta e i confini con il Lazio. Si tratta di un viaggio itinerante in massima parte nuovo, inedito sotto l'aspetto dell'indagine dell'arte cosmatesca. Alcuni di questi monumenti non sono mai stati descritti, altri solo brevemente citati in articoli vecchi e di difficile reperimento. Altri ancora, invece, sono famosi e noti agli studiosi, ma saranno qui descritti in una nuova concezione di analisi interpretativa e comparazione stilistica, alla luce degli studi effettuati sia sul pavimento di Montecassino che di quelli più propriamente cosmateschi. Ne emerge un quadro totalmente nuovo da cui apprendiamo ancora una volta l'immensa ricchezza del nostro patrimonio artistico e culturale che, in alcuni casi, è soggetto ad una troppo restrittiva osservanza delle regole di conservazione dei beni culturali, ma più spesso però è dimenticato dopo una breve parentesi di intervento conservativo o, peggio, a volte lasciato al degrado, all'incuria e alla inevitabile distruzione.
Tra gli intenti che mi propongo con la pubblicazione di questo libro vi è anche quello di sensibilizzare chiunque alla conoscenza e alla salvaguardia di questo patrimonio di cui tutti dovremmo essere fieri ed orgogliosi e che rappresenta non solo uno stimolo alla conoscenza dell'arte, ma anche le nostre stesse radici culturali dalle quali noi tutti proveniamo.

Calvi Risorta. La Cattedrale

La cattedrale di San Casto si trova a poche decine di metri dalla S.S.6 Via Casilina, direzione per Capua e a circa un chilometro dal centro abitato di Calvi Risorta (CE).
Dal sito web della cattedrale, si ricavano le seguenti generali notizie storiche relative all'impianto medievale:

"*L'edificio risale, probabilmente, all'ultimo quarto dell'XI secolo; siamo, quindi, nella fase di passaggio dal dominio longobardo a quello normanno. La Cattedrale si presenta con una facciata dall'aspetto essenziale, con un semplice paramento murario in tufo, ma abbellita da un bel portale con archivolto scolpito in bassorilievo, raffigurante sequenze di animali e decorazioni vegetali, e terminante alla base con figure umane. Sul lato sinistro della facciata si può notare un altro ingresso, più piccolo, sormontato anch'esso da un arco; al di sopra dell'ingresso si trovava un sarcofago di epoca longobarda, asportato per motivi di sicurezza ma da riportare al più presto in loco per l'usufruizione culturale, nel cui clipeo centrale era raffigurato un busto femminile, forse quello di Gualferada, moglie del conte di Calvi Pandolfo. La parte superiore della facciata è stata, purtroppo, stravolta da interventi settecenteschi che portarono alla realizzazione dei tre finestroni attualmente visibili. L'interno dell'edificio è ripartito in tre navate scandite, forse, in passato da due file di colonne di epoca classica. Attualmente l'aspetto architettonico/decorativo è di chiara derivazione settecentesca. In compenso, l'esterno conserva ancora, soprattutto nel settore absidale, le originarie caratteristiche romaniche. E' possibile, infatti, leggere chiaramente l'articolazione in tre absidi della parte posteriore dell'edificio, con gli archetti pensili utilizzati in funzione di cornice decorativa*".

Di interesse cosmatesco sono ivi conservati due principali monumenti: un pulpito ed un trono vescovile. Inoltri, sono stati di recente scoperti alcuni frammenti che farebbero pensare all'esistenza, in origine, di un pavimento musivo.
Poche le parole spese dallo studioso Emile Bertaux[1] per questo edificio:

"*Aux portes de Capoue, l'ancienne cathédrale de Calvi, délaissée comme celle de Caserta Vecchia, garde elle aussi un ambon mutilé, dont les fleurons et les oiseaux de mosaique on toute la finesse des travaux exécutès à Sessa par maitre Taddeo. Les animaux et les chasseurs sculptes dans le marbre, au milieu de rinceaux, rappellent, avec plus de mollesse, les riliefs signés par Peregrino. Ec face de cet ambon, un très curieux siège épiscopal, don't les bras sont formés par deux éléphants massifs et informes, mutilés de leur trompe, est surmonté d'un fronton très pointu, tout incrusté de mosaiques d'émail semblables, pour la matière, aux mosaiques de l'ambon, et don't les couleurs dominantes sont le blanc, le noir et le rouge*".

Il Pulpito

L'analisi di A. Carotti nell'aggiornamento all'opera di Bertaux, ci informa sulle varie tesi degli studiosi:

"*Nel pulpito della cattedrale di Calvi Vecchia, addossato a un pilastro del lato sinistro della navata centrale, il leone e la leonessa stilofori, i capitelli, la cornice e la lastra frontale a intarsi sono opere medievali. mentre le lastre dei lati e del fondo della cassa, ornate da motivi vegetali scolpiti, sono di epoca più tarda.*
Lo Schulz[2]*mette in rapporto i due capitelli con quelli degli amboni salernitani e il fregio della*

[1] E. Bertaux, *L'art dans L'ltalie meridionale*, Paris, 1906, pag. 608.
[2] H.W. Schulz, *Denkmaler*, ecc. II, pp. 154-155

cornice con rilievi del candelabro di Capua. D. Salazaro[3] *assegna al secolo XI o XII, unitamente alla cattedra, l'ambone, che viene appena ricordato dal Toesca*[4]*, dal Volbach*[5] *e dal Crichton*[6] *e che nella "Guida della Campania del TCI"*[7]*, viene assegnato al secolo XII insieme alla cattedra. Le due opere sono ritenute del Duecento inoltrato dalla Cochetti che assegna l'ambone ad un artista della maestranza dell'ambone di Sessa*[8]*. Il leone e la leonessa che sostengono le colonne sono, a mio avviso, pressoché identici ai due leoni, provenienti da un ambone, di Caserta Vecchia nella struttura grevemente squadrata del corpo, nella forma del muso, nei manierismi delle ciocche della criniera e del pelame, nell'insolito motivo della treccia che segna la linea della colonna vertebrale. La cornice ricorda, nel rilievo piatto e schiacciato, altre opere della maestranza dell'ambone di Caserta: basti confrontare le foglie di vite di questi racemi con quelle del rilievo mediano del candelabro di Capua. Mi sembra pertanto che anche l'ambone di Calvi si possa assegnare a marmorari di quella operosa maestranza.*
Nella cattedra gli intarsi sono costituiti da porfidi verdi e rossi e da marmi gialli e bianchi e sono quindi diversi, per il materiale impiegato, contrariamente a quanto afferma il Bertaux, da quelli dell'ambone, formati da paste vitree. I due elefanti presentano, secondo il Toesca[9]*, stilizzazioni di tipo musulmano*".
Aggiungo che in una delle note, Carotti indica che anche per il Grabar[10] l'opera non è posteriore al secolo XII, mentre lo sono gli intarsi e lo sgabello poggiapiedi.

In un libro del 1981[11], Valentino Pace scrive una scheda su Calvi Vecchia in cui descrive le opere medievali[12]: "*…venne costruito il nuovo ambone, i cui scarsi resti sono riuniti in una ricomposizione dovuta a un intervento sette o ottocentesco: delle due parti originarie restano una lastra frontale decorata ad intarsio con inserti di fogliame e di volatili presso una stilizzata palmetta (che discende dal simbolico albero della vita), poggiante su un architrave dal fregio a racemi "abitati" collocato su due colonne concluse da capitelli di cui uno con figurette angolari; alla base le colonnette sono rette da due leoni, l'uno maschio e l'altro femmina. I caratteri del fregio permettono un accostamento cronologico con il monumento del Candelabro per il cero pasquale capuano (se ne confrontino le parti vegetali) mentre i leoni rinviano a quelli di Caserta Vecchia in modo così univoco da potersene addirittura supporre all'opera la stessa maestranza (Carotti). Se ne deduce dunque una presumibile cronologia intorno al secondo decennio del Duecento…*"

G. Gandolfo[13], invece, scrive: "*Alla maniera del primo dei due scultori di Santa Restituta (a Napoli) si lega invece l'autore dell'architrave utilizzato nel pulpito già nella cattedrale di Calvi Vecchia. Nel suo stato attuale l'opera è il risultato di un rimontaggio improprio di pezzi ricavati da un insieme al quale dovevano aver collaborato scultori di diversa estrazione. A rivelarlo sono i leoni stilofori…in virtù della stretta affinità che li a quelli riutilizzati nella cattedrale di Caserta Vecchia, a fare da base a due acquasantiere, ma proveniente dallo smembramento complesso dei pulpiti risalenti al 1213…L'architrave del pulpito si trova in una posizione che non è quella originaria, perché la decorazione fogliata che ne addolcisce i bordi nega la possibilità di un rapporto organico con i due capitelli: questo potrebbe far mettere in dubbio la sua pertinenza con*

[3] D. Salazaro, *Studi sui monumenti*, ecc. I, pag. 57
[4] Toesca, *Medioevo*, pp. 853-855
[5] W.F. Volbach, *Ein Antikisierendes*, ecc. p. 185
[6] G.H. Crichton, *Romanesque Sculptures*, ecc. p. 138
[7] Guida d'Italia, ecc. p. 126
[8] L. Cochetti Pratesi, *Il candelabro pasquale*, ecc. p. 303; id. In margine, ecc., III, pp. 284, 290 n. 149
[9] Toesca, Medioevo, pag. 909 n. 77.
[10] A. Grabar, *Trones episcopaux*, ecc. pp. 14, 34-36, 46. fig. 6
[11] D'Onofrio-Pace, *Italia Romanica. La Campania*, Milano, 1981, scheda su Calvi vechia di Pace, p. 140
[12] Le citazioni che seguono sono riprese dal volume di Massimo Licoccia, *La Cattedrale di Calvi*, Montecassino, 2004
[13] G. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania*, Bari, 1999, pp. 80-83.

i leoni e quindi con la loro cronologia. I capitelli appaiono legati, per dimensioni, ai due leoni stilofori e quindi devono essere coevi ad essi. Si può arrivare a legare allo stesso momento anche l'architrave, confrontando, in particolare, il capitello sulla destra, quello a decorazione figurata, con i due che, nella cripta della cattedrale di Capua, sono stati riutilizzati al di sotto dell'arcata d'ingresso al sacello settecentesco.
Il confronto non permette di identificare chi ha realizzato il capitello di Calvi Vecchia con l'autore di quelli capuani, ma almeno fa notare che, nei due casi, vengono utilizzati modelli comuni. Per quanto, alla lontana, siano motivi derivati dal pulpito Guarda della cattedrale di Salerno, sia l'aquila ad ali patenti che il leone accosciato, che compaiono su due degli spigoli del capitello di Calvi, sono presenti, in più versioni ripetute, anche in quelli della cripta di Capua. La spiegazione del rapporto sta nella constatazione che l'autore dei capitelli capuani è lo stesso scultore dell'architrave del pulpito della cattedrale di Calvi Vecchia. Basta a confermarlo il confronto tra il dinamismo sciolto e vivace dell'arciere, accampato al centro della faccia di un capitello, e quello, analogo per spirito e sostanza, delle figurette che popolano il tralcio dell'architrave."

Ciò che si riesce a dedurre da questo intricato labirinto di letture critiche e relative ipotesi cronologiche e di attribuzione del pulpito della cattedrale di Calvi, è che esso probabilmente non era un vero e proprio pulpito in origine, ma lo divenne di sana pianta forse in epoca barocca, come anche sostiene Licoccia, forse in un periodo compreso tra la fine del Seicento e gli inizi dell'Ottocento. Il fatto curioso, invece, cioè che del pulpito non facciano menzione autori del XVII secolo, mentre viene citato da Zona nel 1809, farebbe pensare che esso sia stato assemblato verso la fine del '700.
Per quanto riguarda i probabili autori, anche se le notizie relative agli artefici marmorari campani del XIII secolo sono talmente scarse da non poter dire quasi nulla, è ovvio pensare, dato le giuste osservazioni di comparazione stilistica con i pulpiti delle vicine cattedrali di Caserta Vecchia e di Sessa Aurunca, che la maestranza, se non nella stessa persona, possa essere riconosciuta in una unica scuola che operò in quel periodo, realizzando i lavori nelle più importanti chiese della zona.
Possiamo pensare alla scuola del maestro Peregrinus di Sessa, oppure a quella del poco noto Petrus de Capua, che per la sua importanza sembra essere attestato in qualche lavoro insieme ad Arnolfo di Cambio a Roma nel 1285[14].

I due leoni stilofori alla base della cassa del pulpito sembrano diversi stilisticamente e nel materiale di composizione, come anche i marmi che li compongono. La mano dell'artista è forse diversa. Il leone stiloforo che oggi regge l'acquasantiera nella cattedrale di Caserta Vecchia sembra invece uno dei leoni stilofori che appartenevano al pulpito della cattedrale di Calvi Vecchia. Essi sono identici e non si comprende come possa essere avvenuta la "traslazione". Come anche non è possibile comprendere in che modo, e con quali pezzi tratti da dove, sia stato riassemblato il pulpito. La lastra frontale, che sembra piuttosto un paliotto d'altare, è certamente inadeguata alle dimensioni dell'architrave. L'assenza del lettorino o di un incavo atto ad ospitarlo, dimostra come questo pulpito sia stato inadeguatamente costituito in modo improprio, con pezzi di risulta dallo smantellato arredo cosmatesco originale.

La cattedra vescovile

I due animali su cui poggiano il trono ed i braccioli sono definiti "elefanti" da qualche autore, ma più verosimilmente essi assomigliano a dei tapiri. Certamente si tratta di figure stilizzate, se non proprio chiaramente accostabili a stili musulmani, come vuole il Toesca, sicuramente diversi dai leoni stilofori che siamo abituati a vedere nei pulpiti cosmateschi del XIII secolo e dai due leoni del poggiolo per i piedi.

[14] Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, ed. II, vol. III, Prato, 1823, pag. 265 e segg.

Prima di dire qualcosa noi, vediamo un breve sunto delle analisi fatte da D'onofrio e Pace nell'opera citata in precedenza.

"*…Il più suggestivo monumento conservato nella cattedrale è la sedia episcopale: sorretta da due mutile figure ferine nelle quali è da riconoscere un'alterata trascrizione di elefanti, la sedia si compone di squadrati braccioli e di un dossale marmoreo a cuspide. Le due bestie, che, per la relazione con la sovrastante sedia, si pongono in generico rapporto con quelle del duomo di Canosa trovano con difficoltà soddisfacenti agganci di stile: al di la di quelle affinità di dettaglio che con la stessa opera pugliese si riscontrano nell'ambito di comuni desunzioni da prototipi islamici è più propriamente con gli elefanti sul portale centrale d'ingresso di Carinola che si colgono quelle affinità – nella stesura delle ampie superfici e nell'incisività dei solchi lineari – sulla cui base è per loro proponibile un orientamento cronologico analogo: sul volgere del secolo XI, a un momento dunque anteriore alla ricostruzione dell'edificio "romanico". I leoncini del suppedaneo in un periodo successivo, verosimilmente coincidente col momento in cui fu costruito il nuovo ambone…*".

Nell'analisi di F. Gandolfo, invece, si legge:

"*La sintesi sobria che governa le forme delle due belve che si dispongono ai lati del portale centrale della cattedrale di Sessa Aurunca offre un punto di aggancio per assegnare allo stesso momento (tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo) anche la cattedra vescovile conservata nella cattedrale di Calvi Vecchia, il cui seggio è retto da due solenni figure di elefanti che, dei leoni, ripetono la vigorosa impostazione delle zampe rigide come colonne saldamente cementate al terreno…*".

Il Licoccia, nell'opera citata, sostiene che anche i due animali della sedia vescovile devono essere uno maschio, a sinistra, ed uno femmina, a destra ed esprime i propri dubbi sulla certezza del riconoscimento del tipo di bestia a cui appartengono. Secondo alcuni si tratterebbe di leoni, sebbene non si riesca a vedere una criniera di rilievo; secondo altri di tapiri, altri ancora credono di vedervi dei poco probabili elefanti e tra questi, il Cerbone individua, senza forse troppo errare, due leopardi! Ma se per i leoni era usuale stilizzare con tanto dettaglio e precisione le dita delle zampe, perché in questo caso nelle zampe degli animali raffigurati si vede solo una linea che sembra voler mostrare uno zoccolo più che una zampa di felino? Inoltre egli non è d'accordo con la cronologia del reperto fatta dagli altri autori che la datano alla fine dell'XI secolo.
Come per il pulpito, anche per il trono vescovile valgono le considerazioni relative ad un assemblamento di alcune sue parti di epoche diverse, come il suppedaneo citato da D'Onofrio e Pace che è forse posteriore al resto dell'opera. Ma come si può essere certi che anche il dossale e le stesse lastre marmoree che sorreggono i braccioli, appartengano tutte cronologicamente ad uno stesso periodo ed alla mano dello stesso artista? Dal punto di vista dell'arte cosmatesca, è da considerare che i mosaici presenti sul trono non sono in paste vitree, ma piuttosto in tessere marmoree lavorate nella tecnica dell'*opus sectile*. Questo dettaglio deve far riflettere sulla possibilità di proporre un'ipotesi finora sfuggita. Se il dossale fosse originale, come anche le lastre laterali dei poggiabracci, si potrebbe fare la seguente osservazione. La decorazione cosmatesca con pasta vitrea e mosaici finemente lavorati per le cattedre vescovili si svilupparono certamente a partire dalla fine del XII secolo e soprattutto durante tutto il XIII. Sono note a tutti le decorazioni dei più antichi troni episcopali di tipo cosmatesco certamente non simili a quelle di questa sedia vescovile di Calvi Vecchia dove si osservano due tipi di decorazioni.
La prima e più importante è quella del dossale. E' realizzata in tessere di marmo nel famoso motivo geometrico degli esagoni raggianti e intersecantisi dando luogo a un disegno complicato che nella sua interezza produce un effetto visivo meraviglioso, di pienezza e ricchezza compositiva. Soprattutto grazie al fatto che gli spazi interni ai raggi degli esagoni sono sapientemente scomposti in elementi minori. Ogni triangolo, formato da un lato dell'esagono e da

due raggi concentrici, è formato da tredici tessere triangoli di cui nove bianche e, in alternanza, tre verdi, oppure tre rosse con quella al centro la più grande. Ora, si deve osservare che in alcuni tratti, esistono porzioni probabilmente originali, cioè non ritoccate da rimaneggiamenti o probabili restauri, come si evince da alcuni punti. Tali porzioni originali corrispondono dove in questi triangoli esiste una perfetta simmetria policroma tra le tessere. Per esempio: quattro bianche e tre tutte verdi, con la centrale più grande e lo stesso verde; oppure quattro tessere bianche, alternate a tre tutte rosse e quella centrale, più grande, anch'essa di colore rosso. Dove questa simmetria è alterata, è evidente che c'entra la mano dell'uomo restauratore che in tempi posteriori ha apportato modifiche, magari con l'intento di non far perdere le tessere cadute. Questa asimmetria dei colori nel dossale la si può osservare in molti punti, dove le tre tessere invece di essere tutte verdi o tutte rosse sono due verdi e una rossa, ecc. Mettendo da parte questo dettaglio, e riflettendo invece sulla tipologia del disegno, possiamo dire già una cosa certa. Tale cattedra non può essere in alcun modo anteriore al 1071, anno di consacrazione della basilica di Montecassino, perché il pattern geometrico che si vede su questo dossale è stato copiato dai maestri marmorari campani da quello che si vede nel pavimento che l'abate Desiderio fece realizzare dagli artisti bizantini nella basilica, prima della consacrazione della chiesa, avvenuta appunto nel 1071.
Considerato ciò, possiamo dire di trovarci ancora in linea con il "volgere dell'XI secolo" dato da D'Onofrio e Pace, se non fosse che personalmente non credo alla possibilità che negli anni immediatamente successivi alla consacrazione della basilica di Montecassino, furono realizzati tali arredi, o, quanto meno, tali decorazioni. Sono invece propenso a credere che questi motivi geometrici entrarono a far parte del repertorio delle decorazioni dei pulpiti come degli altri arredi liturgici, solo dopo che essi furono ripresi nei litostrati precosmateschi delle basiliche dipendenti da Montecassino, come a S. Vincenzo al Volturno, il pavimento di San Liberatore alla Maiella, il pavimento del monastero benedettino di Capua, il pavimento della cattedrale di Carinola, di Sessa Aurunca (sebbene questo vorrebbe essere datato, secondo me erroneamente, da alcuni studiosi alla metà del XIII secolo) e via dicendo. Dopo, cioè, che la scuola degli artisti bizantini, istituita dall'abate Desiderio, dal 1071 in poi, produsse evidentemente i suoi frutti forgiando intere scuole di discepoli marmorari, intagliatori, intarsiatori, mosaicisti, ecc. che si formarono copiando i canoni e i modi insegnati dai maestri di Bisanzio e che avevano potuto vedere sia nel pavimento della basilica cassinese che nei mosaici di cui la stessa chiesa era riccamente adorna.
Il fatto che il trono di Calvi Vecchia fosse decorato con motivi geometrici principalmente utilizzati nella composizione dei litostrati musivi precosmateschi e che tali motivi non avessero quella raffinatezza nell'intarsio che mostrano invece i pulpiti, i candelabri per i ceri pasquali e i troni vescovili di più tarda concezione cosmatesca, potrebbe aiutarci a collocare cronologicamente l'opera ad un periodo non anteriore ai primi decenni dell'XI e non oltre il XII secolo. Ancora, se si volesse pensare che le lastre con tali decorazioni fossero state recuperate da eventuali smembramenti di amboni, di transenne di iconostàsi, o altro, si dovrebbe sottolineare, tuttavia, che ciò potrebbe essere valido per la lastra marmorea dei braccioli, ma difficilmente per il dossale nella inconsueta forma di cuspide, la quale difficilmente si addice ad una transenna o ad un pulpito, né tanto meno ad un pavimento.



La cattedrale di San casto a Calvi Risorta



L’interno della cattedrale e il pulpito addossato al pilastro sinistro.



Il pulpito come fotografato da Emile Bertaux prima del 1906.

Sotto: il pulpito come si vedeva nel 2010. E’ stato ricollocato nella stessa posizione.



In questa pagina alcune foto tratte dal sito web della cattedrale in cui si vedono le parti smembrate del pulpito prima dell’ultimo riassemblaggio moderno. http://www.cattedrale-calvirisorta.com/particTr.htm







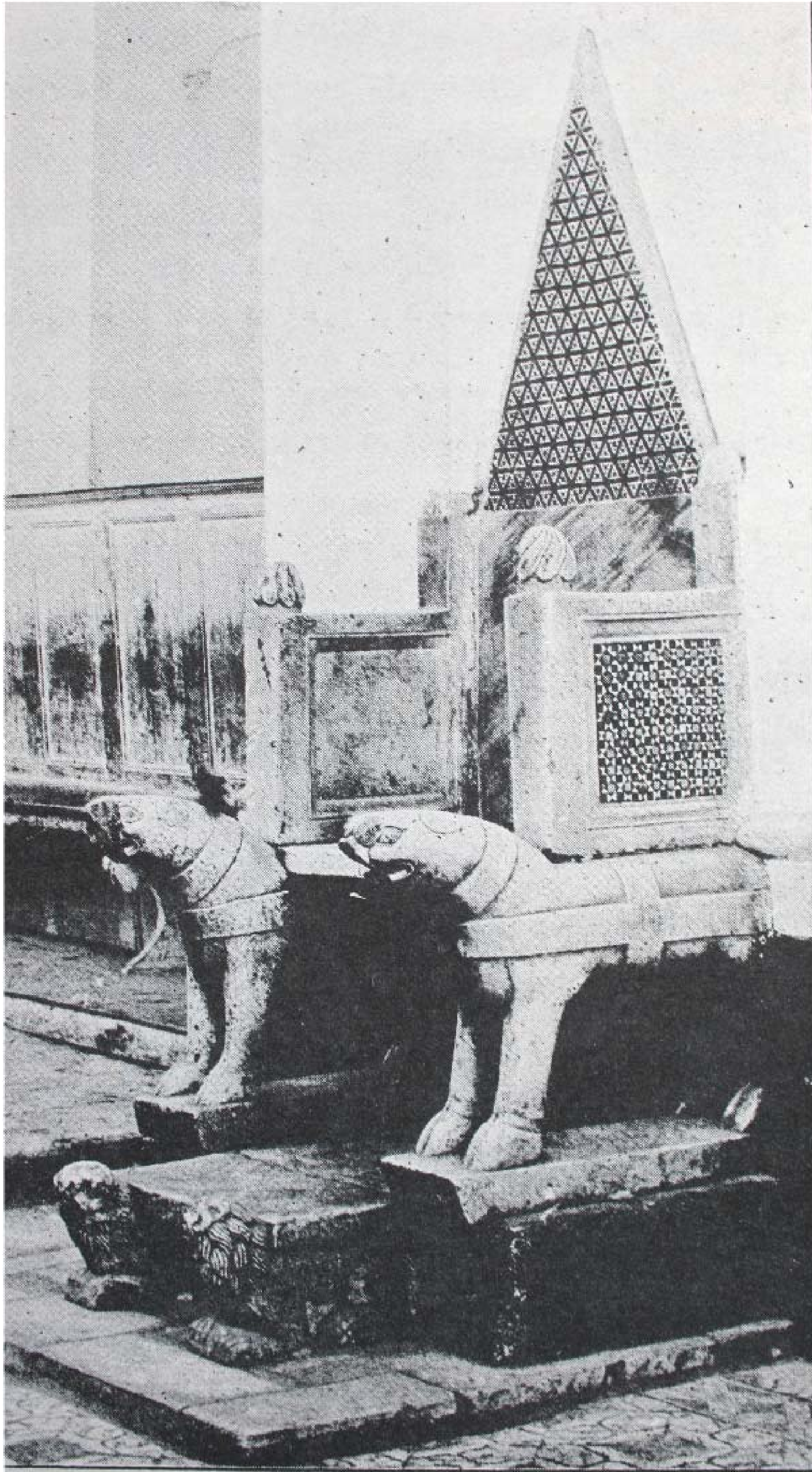
I leoni stilofori e la lastra frontale del pulpito, a sinistra la lastra frontale.





Una delle bestie del trono vescovile, a sinistra una lastra decorata del trono, completamente alterata nel disegno cromatico. I bordi dimostrano che essa non era originariamente concepita per l’inserimento in un pavimento musivo. Poteva invece far parte del recinto di un coro.

Nella pagina seguente, si vede il trono vescovile come fotografato da Bertaux, prima del 1906.





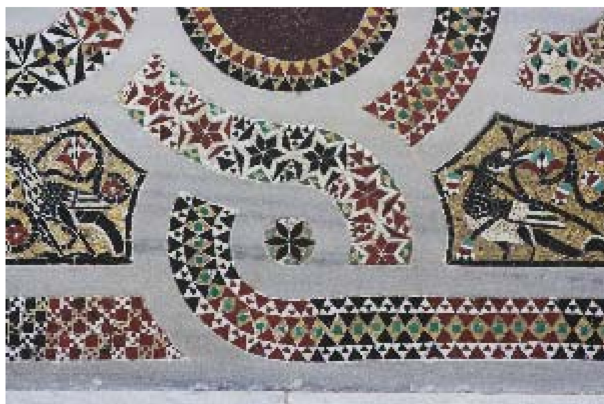




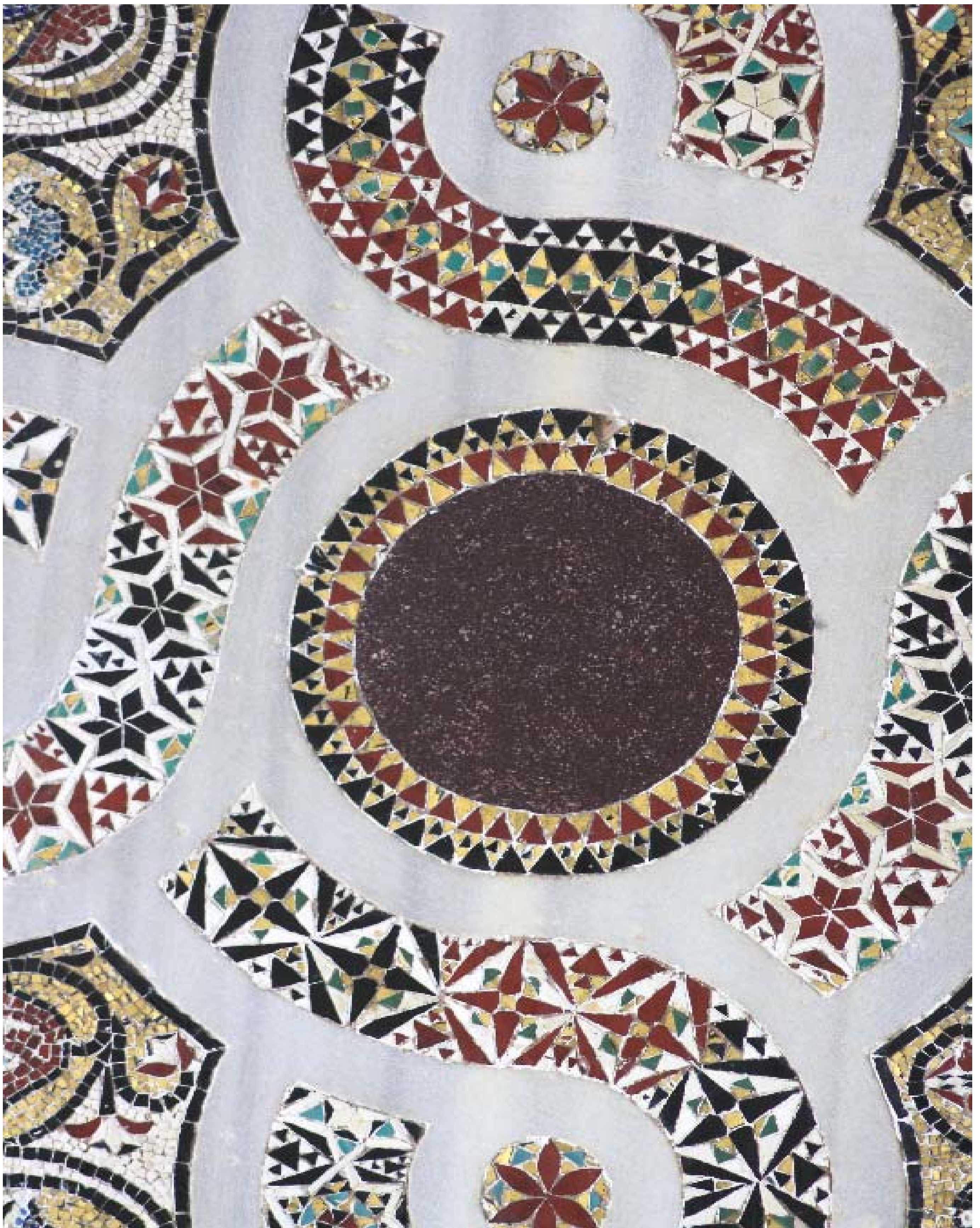






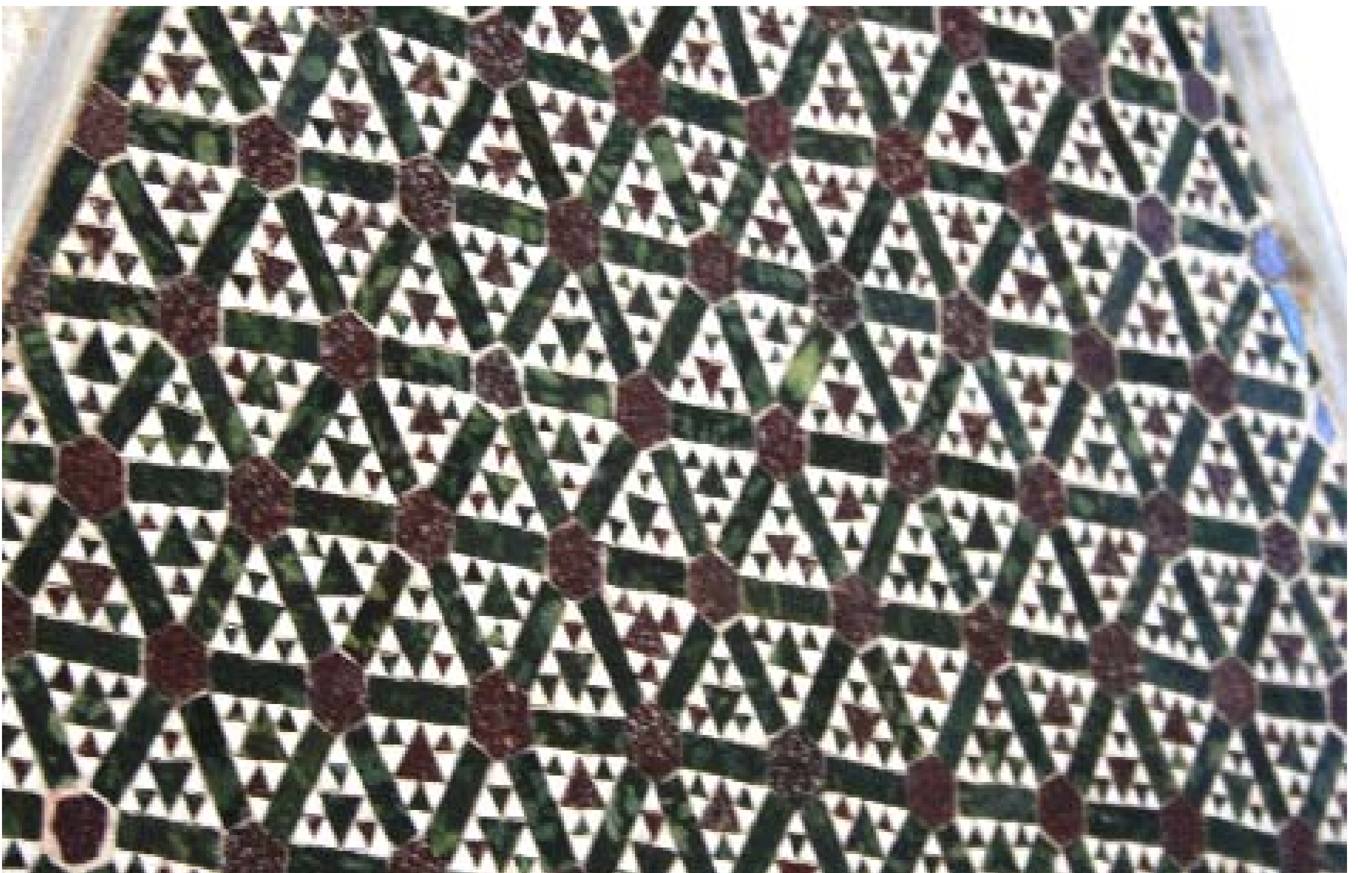














Le due lastre laterali del trono. la composizione della prima (sinistra) sembra rispettare meglio l'ordine policromo delle tessere. La seconda (destra) non altrettanto. E' altamente improbabile che queste due decorazioni siano antiche di nove secoli!





Dettaglio del bellissimo fregio dell'architrave del pulpito.

TEANO. La Cattedrale

La chiesa di San Paride ad Fontem, è da sempre la cattedrale di Teano. Le sue origini risalgono al IV-V secolo, mentre l'edificio medievale venne iniziato dal vescovo Guglielmo nel 1050 e completato solo nel 1116 sotto la guida del vescono Pandulfo. I bombardamenti della seconda guerra mondiale la distrussero completamente. Si salvarono solo il coro ligneo un Crocifisso ed il pulpito di cui ci occupiamo.
Nulla si sa di un eventuale pavimento di tipo cosmatesco. Dopo la guerra, l'edificio fu ricostruito in stile neo-romanico, riutilizzando i numerosi reperti che oggi si vedono collocati secondo l'antica planimetria o murati.
La cattedrale di Teano, in qualità di importante cattedra episcopale, era stata sicuramente oggetto di quel rinnovamento che nell'XI secolo derivò *in primis* dalla consacrazione della basilica di Montecassino sotto l'abate Desiderio, e poi dalla nuova arte di abbellire e rendere meravigliosi gli arredi liturgici nell'opera dei maestri mosaicisti e marmorari di scuola siculo-campana del XII e XIII secolo.
Il primo edificio, cioè la chiesa eretta nel 1050 dal vescovo Guglielmo, fu distrutta nel 1062, quando i Normanni incendiarono la città per impadronirsene. Fu riedificata ed abbellita dal vescovo Pandulfo,come recita l'iscrizione incisa sull'architrave della porta sinistra:

QUICQUID IN HAC AULA PRETII MELIORIS HABETUR
PANDULFI PATRIS STUDIO PARTUM PERHIBETUR

la cui traduzione è stata fatta così: *Quanto in questa chiesa vi è di più prezioso/ si stima prodotto dell'amore del padre Pandulfo.*
La datazione del nuovo edificio, conservatosi quasi intatto nella planimetria originale della pianta romanica, e nonostante i successivi rifacimenti del presbiterio e della facciata, può stimarsi quindi al periodo immediatamente precedente l'episcopato del cardinale Pandulfo che fu vescovo di Teano dal 1113 al 1131. Gli studiosi però sono oggi concordi nel dare i maggiori meriti per costruzione della nuova cattedrale al vescovo Guglielmo che aveva assistito dal 1071 alle numerose feste per la consacrazione della basilica di Montecassino da cui nacque forse l'amore di costruire e rendere gloriosa anche la cattedrale di Teano, come quella di Carinola. Gli eventi vorrebbero, quindi, che il vescovo Guglielmo riedificò l'edificio rendendolo maestoso, e il vescovo Pandulfo si occupò di arricchirne gli interni. Purtroppo, allo stato attuale, nulla rimane dei monumenti d'arte fatti realizzare da Pandulfo. Possiamo solo immaginare che, come nelle altre cattedrali, anche qui vi fossero gli elementi comuni dell'arte precosmatesca: il pavimento musivo, i due amboni, uno per la lettura dell'Epistola e uno per la lettura del Vangelo; la transenna dell'Iconostàsi che delimitava l'antico Coro, il candelabro per il Cero Pasquale, un tabernacolo, un trono episcopale, e via dicendo. L'unica esigua traccia che resta a testimonianza di questo antico splendore perduto, costituita da due frammenti cosmateschi collocati nel museo archeologico della cripta, dove sono conservati la maggior parte dei reperti medievali e barocchi. Per quanto riguarda le notizie sul pulpito, si riportano le notizie date da De Monaco-Zarone[1] pubblicate nel 1977.

L'ambone

Nella nuova cattedrale il cardinale Pandulfo fece eseguire portali, pavimentazioni, sculture, mosaici, affreschi e forse l'antico ambone di cui restano preziose testimonianze nel pergamo oggi esistente. Le quattro esili ed eleganti colonnine, due a treccia e due a spirale, sostenute da quattro leoni stilofori, gli archi con i bassorilievi dei profeti Daniele, Isaia, Geremia e Amos facevano parte dell'ambone presente della "Cattedrale di Pandulfo". Inoltre i frammenti di altari e di altri

---

[1] G. De Monaco, G. Zarone, *La cattedrale di Teano, a cura della Cheisa Cattedrale di Teano,* Napoli, 1977

elementi architettonici appartenenti a questa chiesa, oggi raccolti nei depositi dell'episcopio, ci danno l'idea approssimativa della dovizia di tesori d'arte in essa profusi.
L'antico ambone aveva dimensioni ben più ampie di quello attuale, poiché non serviva solo per la predicazione, ma da esso veniva proclamato solennemente il Vangelo e svolte altre azioni liturgiche. Stilisticamente l'ambone della cattedrale ricorda quelli di Sessa e Salerno: "*l'effetto coloristico… i bassorilievi dei profeti e l'ornato musivo – rileva il Pane – manifestano tale analogia con i corrispondenti particolari dell'ambone di Sessa, da potersi ritenere opera della stesa bottega di Maestro Pellegrino che produsse i mirabili rilievi dell'ambone suddetto*"[2]. Anche il Di Lella evidenzia tali analogie: "*Le figure dei profeti sui pennacchi delle arcate sono da ritenersi in maggiore affinità con quelli del pulpito a sinistra del duomo di Salerno, che con gli altri dell'ambone di Sessa Aurunca. Già il fatto di vedere indicato il nome di ciascun profeta in alto, sulla piccola cornice, è tipico dell'ambone di Salerno, ed in quello di Teano si legge appunto: "Isaias P.", ed in ultimo "Amos P.", profeta minore fra i tre maggiori. Bisogna tuttavia convenire che l'esecuzione, specie nel drappeggio, non presenta quella castigatezza e quell'ispirazione classica che è speciale delle sculture di Salerno*"[3].
Esso fu ristrutturato nelle dimensioni attuali nel 1608. Il parapetto fu sostituito con lastre di marmo ricavate da un monumento sepolcrale del 1300, sulle quali originariamente erano scolpite delle figure di santi, ciascuna inserita in un arco trilobato. Ma dette figure furono poste in modo da essere visibili solo all'interno del pergamo. Sull'altra faccia delle lastre furono infatti scolpite le immagini dei santi protettori della nostra chiesa: Paride, Amasio, Urbano, Terenziano e Reparata. L'ignoto artista, al quale fu commessa l'opera, eseguì il lavoro rifacendosi a modelli più antichi, intendendo trovare coerenza di stile tra i resti dell'ambone cosmatesco e la parte nuova. Alla fine del secolo (XIX sec.) scorso il cardinale Bartolomeo D'Avanzo (1860-84) lo restaurò, sovrapponendovi un baldacchino in legno dipinto. Precedentemente, tra le due colonnine posteriori, il vescovo Ottavio Boldoni (1660-81) aveva fatto inserire due iscrizioni marmoree, una per sé, l'altra per il fratello Giovanni Nicola barnabita, entrambi sepolti ai piedi del pulpito. Inoltre vi aveva fatto apporre, all'altezza dell'arco frontale, un medaglione marmoreo con l'effige del fratello dipinta su metallo.
Durante la ricostruzione della Cattedrale, l'ambone è stato ricomposto nella sua unità stilistica, eliminando ogni elemento pleonastico, ed il parapetto è stato ribaltato in modo da mettere in evidenza i bassorilievi della lastra tombale del XIV secolo. Altri due leoni stilofori, custoditi in episcopio, sono stati inseriti al posto delle basi delle colonnine posteriori".

Gli autori descrivono descrivendo il presbiterio, affermano che "*La Cattedrale di Pandulfo era coronata da un'abside probabilmente decorata dagli stessi Maestri Cosmati che realizzarono le altre opere volute dal cardinale…*". Ciò che concorda con quanto espresso precedentemente riguardo l'esistenza di un sontuoso arredo cosmatesco scomparso.

Considerazioni.

Purtroppo, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un monumento completamente rimaneggiato. Il fatto che esso, in origine, presentasse figure scolpite, come quelle dei profeti, tra le lastre che lo componevano, è un elemento che fa di questo ambone un'opera d'arte di significativa importanza e rilievo.
Le composizioni musive ad intarsio delle paste vitree che offrono un effetto coloristico molto vicino al classico, mostrano un lavoro di straordinaria raffinatezza che ritengo collocare in un periodo certamente di grande maturità artistica sia dell'ignoto maestro, sia per quanto riguarda tutto il periodo storico dell'arte cosmatesca. Sebbene sia presente un disegno geometrico basato sulla croce patente, come in alcuni riquadri del pavimento desideriano della basilica di

[2] Pane, *La ricostruzione della Cattedrale di Teano*, pag. 28
[3] Di Lella Agostino, *Note critiche di arte e storia medievale*, in "L'Arte", rivista di storia dell'arte medievale e moderna, anno VII fasc. IV-V.

Montecassino, ma a tessere nere e scomposte in elementi minori, che potrebbe collocare il lavoro al periodo del vescovado di Pandulfo, i mosaici a stella ottagonale inscritta in un quadrato compresa nei classici risvolti arabeschi che ornano il perimetro della lastra frontale del pulpito, fanno pensare tuttavia ad un periodo di maggiore maturità dell'arte del mosaico a pasta vitrea, da collocare almeno in segmento storico compreso tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.
Vedo molto difficile, inoltre, un accostamento stilistico con il pulpito della cattedrale di Sessa Aurunca nel quale, a mio avviso, si riscontrano maggiori analogie, specie negli ornati floreali e zoomorfi, con quello della cattedrale di Calvi Vecchia.
Lo spazio destinato al mosaico nel pulpito di Teano è, tutto sommato, abbastanza limitato, contrariamente agli altri pulpiti. L'assenza di motivi e composizioni geometriche, come le annodature simili alle *guilloche*, generalmente utilizzate dalle scuole di mosaicisti e marmorari più vicine a quelle del periodo cosmatesco e la relativa povertà di ricchezza dei motivi musivi realizzati, ove sul frontale se ne contano solo di due tipi, come anche per le zone laterali, sono elementi che potrebbero, tuttavia, dimostrare che il pulpito di Teano potrebbe essere stato realizzato in un periodo anteriore alle scuole cosmatesche del XIII secolo.
Significative, infine, sono le lastre su cui un ignoto autore del 1300 dipinse le immagini dei santi protettori conformandosi allo stile cosmatesco precedente con la realizzazione di uno sfondo uguale per tutte le lastre e che riproduce uno dei motivi fondamentali del mosaico cosmatesco: la figura autosimile del triangolo in cui è possibile anche avere una idea di cosa voglia dire "simmetria policroma". I mosaici pure presentano una buona corrispondenza simmetrica dei colori delle tessere il che fa pensare che siano in gran parte originali.



La facciata della Cattedrale di Teano, con il campanile.



L’interno della cattedrale.



Il Pulpito, vista frontale.



Le colonne e i quattro leoncini stilofori



Il motivo geometrico a stella patente ottagonale, inscritta in un quadrato, composta da quattro tessere triangolari in alternanza nei colori nero, giallo oro e rosso, di cui quattro scomposte in elementi minori. Il pattern, senza la scomposizione, è presente nel pavimento precosmatesco della basilica di Montecassino.



Mosaico a stella ottagonale, come usato con frequenza nella scuola cosmatesca, ma in modi diversi.



Lastre laterali del pulpito con la rappresentazione dei profeti. Qui è Amos.



Il profeta Isaia. Si nota qui il mosaico a stella in uno stile lontano da quello cosmatesco.



Il profeta Geremia.



Le lastre tombali presenti all’interno del parapetto del pulpito.



I reperti medievali conservati nella Cattedrale.



I due soli reperti di tipo cosmatesco, forse appartenenti ad una iconostàsi.



Dettaglio dei reperti precedenti. Si vede in questi esigui resti tutta la bellezza dell'opera originale, soprattutto la perfetta disposizione simmetrica dei colori delle tessere, anche se sembra evidente la mano del ritocco di qualche "restauro".

Sarcofago romano con scene di vendemmia.



Dettaglio del sarcofago. Sotto la sala dei reperti del ‘700.



Il Crocefisso di Roberto Oderisi del XIV secolo.



Il Crocefisso di Roberto Oderisi del XIV secolo.

SESSA AURUNCA
LA CATTEDRALE DEI SANTI PIETRO E PAOLO

L'edificio originale fu costruito nel 1103 forse da maestranze provenienti da Tocco da Casauria, riutilizzando in gran parte materiale di risulta proveniente da edifici romani della zona, tra cui il tempo di Mercurio e il Teatro. La consacrazione della chiesa avvenne nel 1113 e tra gli avvenimenti principali è da annoverare il totale sconvolgimento apportato nel 1758 dai restauri del vescovo Francesco Caracciolo d'Altamura, noto agli studiosi per aver diretto restauri che hanno distrutto gran parte degli arredi liturgici cosmateschi della zona, tra cui la cattedrale di Capua, per dare spazio alla sua smania barocca. L'interno della cattedrale è a tre navate suddivise da file di colonne romane con capitelli corinzi e di epoca medievale. Sono generalmente datati al XIII secolo il pavimento musivo, l'ambone e il candelabro per il cero pasquale. Non si capisce bene per quale motivo l'ambone viene considerato, dei tre, il pezzo artistico più pregiato, forse per il fatto che esso è l'unico monumento firmato dall'artista che lo realizzò (lo è anche il candelabro). A mio parere, però, il pavimento non è da meno.

Il pavimento

Non essendo riuscito a trovare illuminanti articoli o relazioni che descrivessero ampiamente questo monumento, mi accingo a scrivere le poche ma importanti considerazioni personali scaturite in massima parte da analisi di comparazione stilistica con gli altri pavimenti musivi coevi e soprattutto con quello che è il capostipite di tutti, cioè il pavimento del 1071 realizzato dall'abate desiderio nella basilica di Montecassino al quale, in questo volume, ci si riferisce costantemente.

Il restauro

Francesco Anzolin è la persona che è stata incaricata di restaurare il pavimento della cattedrale di Sessa Aurunca. Da una pagina web da lui curata si riesce a leggere la seguente breve relazione:
"Ancora in condizioni di leggibilità si presentano i motivi ornamentali e cromatici dell'importante pavimento della navata centrale; "è costituito da una corolla di dischi di due grandezze tra loro alternati intorno al disco centrale e quattro dischi sugli angoli " (Pace), tarsie marmoree e marmi rari e pregiati provenienti dalla città romana (Verde antico, Porfido orientale, alabastro orientale, Africano, Basalto egiziano ecc.) . Sullo straordinario manufatto, compaiono una serie di avvallamenti e gobbe, dovuti a movimenti tettonici di varia origine, una perdita generalizzata delle pregiate tessere a causa della decoesione per impoverimento delle malte di allettamento, degrada giornalmente in modo sempre più grave le condizioni di qualità dell'ordito musivo, la cui godibilità è ottusa dalle improprie stuccature a cemento operate sulle parti più degradate per "fermare nella illusione degli ingenui e primitivi restauratori, tra virgolette, la ulteriore perdita del tessuto musivo, l'usura delle connessioni perimetrali alle tessere a causa di quei lavaggi impropri e soverchi sfregamenti, cui il capolavoro è stato nei secoli sottoposto dalla *pietas* manutentiva degli addetti"; le grandi lacune del pregiato materiale musivo, la frammentazione per frantumazione traumatica dei riquadri di marmo bianco, l'offuscamento dei colori a causa della patina superficiale di materiali ossidati in coazione con i litotipi costituenti la corrosione delle superfici lapidee, operata dai materiali di lavaggio, aggravano ulteriormente una situazione di per se già precaria".

E' opinione di qualche studioso che il pavimento sia coevo all'ambone, cioè che fu realizzato in un periodo attorno alla metà del XIII secolo. La mia analisi propone una cronologia diversa, basata su considerazioni di tipo stilistico che dimostrano, per molte analogie compositive, in modo inequivocabile, che questo pavimento è un discendente evoluto di quello della basilica abbaziale di Montecassino e pertanto realizzato entro il 1113, anno della consacrazione della

chiesa. Aggiungendo, però, che non escludo una possibile intromissione e fusione di caratteri e stilemi provenienti dalle scuole siculo-campane, per la quale ammissione tuttavia si deve cercare una collocazione temporale postuma, probabilmente coeva alla realizzazione dell'ambone, sotto il vescovado di Pandolfo.
D'altronde, se nel 1113, anno di consacrazione della chiesa, fu eletto vescovo di Sessa un certo Giovanni, monaco cassinese, è lecito supporre che il pavimento ivi realizzato fosse richiesto pienamente nello stile e nei canoni di quello di Montecassino. Ma più che le ipotesi, sono i fatti ad accostare il manufatto al suo diretto capostipite.
Tra gli elementi principali a sostegno della mia tesi vi sono alcuni dettagli degli elementi che compongono il pavimento i quali si possono associare, per stile, conformazione e realizzazione, ai primitivi lavori del pavimento cassinese.





La figura sopra propone un confronto diretto tra un dettaglio del pavimento dell'antica basilica di Desiderio a Montecassino, come si vede nell'incisione settecentesca di Erasmo Gattola (a sinistra), e lo stesso tipo di pattern visibile nel pavimento di Sessa Aurunca (a destra). Al di la delle dimensioni dei dischi laterali per i quali è difficile pronunciarsi sulle proporzioni, esso è praticamente identico nello stile del quinconce, quasi stilizzato, ma soprattutto nel dettaglio delle figure curvilinee tra i dischi esterni. Bisogna anche tener conto che questo disegno non si riscontra facilmente in altri pavimenti cosmateschi, sebbene la figura dei quinconce possa avvicinarsi abbastanza per similitudine. Tale figura è ripetuta con frequenza nel pavimento di Sessa, come a voler rafforzare la connessione ed il significato simbolico-artistico con quello realizzato a Montecassino poco più di un trentennio prima. La stessa tipologia di quinconce la ritroviamo nel pavimento del Duomo di Sant'Agata dei Goti, come si vedrà più avanti in questo volume.
Così scrivevo in un altro mio studio sul pavimento di Montecassino, osservando le analogie con questo di sessa:
"*Non si può, inoltre, non notare i molti punti in comune che esso ha con il pavimento del duomo di Salerno per il quale già Pantoni ha avuto modo di evidenziare nel suo lavoro le affinità con Montecassino. Qui possiamo solo confermare e ribadire questa tesi perché il pavimento di Sessa sembra addirittura essere scaturito dalla stessa mano artefice di quello del duomo di Salerno, che viene realizzato solo qualche anno più tardi, tra il 1126 e il 1131 per volere dell'arcivescovo Romualdo I Guarna. Le maestranze sono senza dubbio siculo-campane e ciò lo si può dimostrare anche osservando dettagli del pavimento di Salerno che si ritrovano in decorazioni di plutei nella cattedrale di Capua e in Montecassino*".

Quel particolare sistema di dischi e ruote intrecciate tra loro dal nodo bizantino e disposte sempre in forma di cerchio, come satelliti orbitanti tutti intorno ad un comune centro, si ritrova anche nel pavimento antico dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno, nella navata centrale della Basilica Superiore, il quale però, purtroppo, è andato perduto e di cui si può vederne una ricostruzione

ipotetica in un disegno del monaco cassinese Angelo Pantoni che curò i restauri dell'edificio negli anni '50 del Novecento.
I quinconce asimmetrici ricavati in quadrati intrecciati tra loro, sono anch'essi tipici dei pavimenti antichi precosmateschi. Come tutti i pavimenti di questo genere, anche questo di Sessa rappresenta certamente il risultato di sconvolgimenti gravi che ci hanno tramandato un monumento senz'altro mutilo: che senso aveva per i costruttori di allora, realizzare un pavimento musivo solo nella fascia della navata centrale? Forse le navate laterali sono state aggiunte in un secondo momento? E dove è finito il pavimento del presbiterio che qui non c'è?
Tuttavia è da considerare che dei motivi geometrici non si vedono quelli caratteristici dei pavimenti come Montecassino, soprattutto per quanto riguarda la forma delle tessere marmoree e le loro dimensioni, che nell'antico erano generalmente sovradimensionate, almeno per le zone lontane dal presbiterio. Quindi, il pavimento di Sessa potrebbe anche essere il risultato di elementi originali antichi, riutilizzati da maestranze siculo-campane in un più tardo rifacimento, probabilmente coevo all'ambone.

Insomma, qualcosa di vecchio che mostra analogie troppo evidenti con il pavimento di Montecassino indiscutibilmente c'è. Le condizioni del litostrato mostrano caratteristiche che non sono compatibili con quelle che doveva avere nella conformazione unitaria originale, per la tipologia delle tessere impiegate, per le peculiarità diverse dei motivi geometrici e il modo in cui sono stati sviluppati sulla superficie della chiesa. Il fatto, inoltre, che sul presbiterio sia presente solo un lacerto di pavimento di risulta, rimontato in qualche periodo tardo della storia della chiesa, dimostra che l'originale pavimentazione ha subito importanti modifiche, come anche di recente, secondo la testimonianza della relazione di Anzolin.

Non è da escludere, pertanto, che l'opera sia il frutto di più interventi e che essa si mostri nel disegno attuale grazie alla mano di artisti che in qualche modo vollero tener fede al primitivo stile del pavimento di Montecassino, lasciando nel disegno ciò che avevano trovato di recuperabile (come avrebbe fatto qualsiasi restauratore moderno) - come i quinconce di cui ho parlato prima, comprese forse alcune sezioni di riquadri laterali di evidente stile diverso rispetto alla fascia centrale - ma che, nello stesso tempo, introdussero anche elementi della loro nuova arte decorativa. Gli elementi marmorei di suddivisione dei motivi geometrici, dei dischi e dei riquadri, sono quasi tutti nuovi, o almeno non appaiono essere antichi di otto o nove secoli. E' evidente che essi sono stati quasi completamente sostituiti, forse in epoca barocca o nel tardo Settecento. Se in alcune zone la qualità e la minutezza della composizione trova analogie con pavimenti precosmateschi dei primi decenni del XII secolo, in altre si osserva una raffinatezza musiva che va ben oltre gli esempi che possiamo osservare nei resti del pavimento di Montecassino, avvicinandosi, di fatto, alla tecnica della composizione musiva a pasta vitrea che si riscontra negli amboni del XIII secolo.

Tutto ciò mi porta a credere che il pavimento musivo della cattedrale di Sessa Aurunca, sia il risultato di una ricomposizione, effettuata probabilmente all'epoca della costruzione dell'ambone, cioè verso la metà del XIII secolo, di elementi pavimentali antichi, come i riquadri di quinconce e i motivi geometrici precosmateschi esistenti in alcune ripartizioni che un tempo forse adornavano le navate laterali, con elementi di decorazione musiva pavimentale postumi, più propriamente del XIII secolo, che si riscontrano nelle campiture del disegno unitario centrale, formato dalle corolle di dischi. Gli stilemi della scuola cassinese sono troppo evidenti per non tenerne conto, così come anche quelli di scuola siculo-campana del periodo più tardo, coevi dell'ambone.

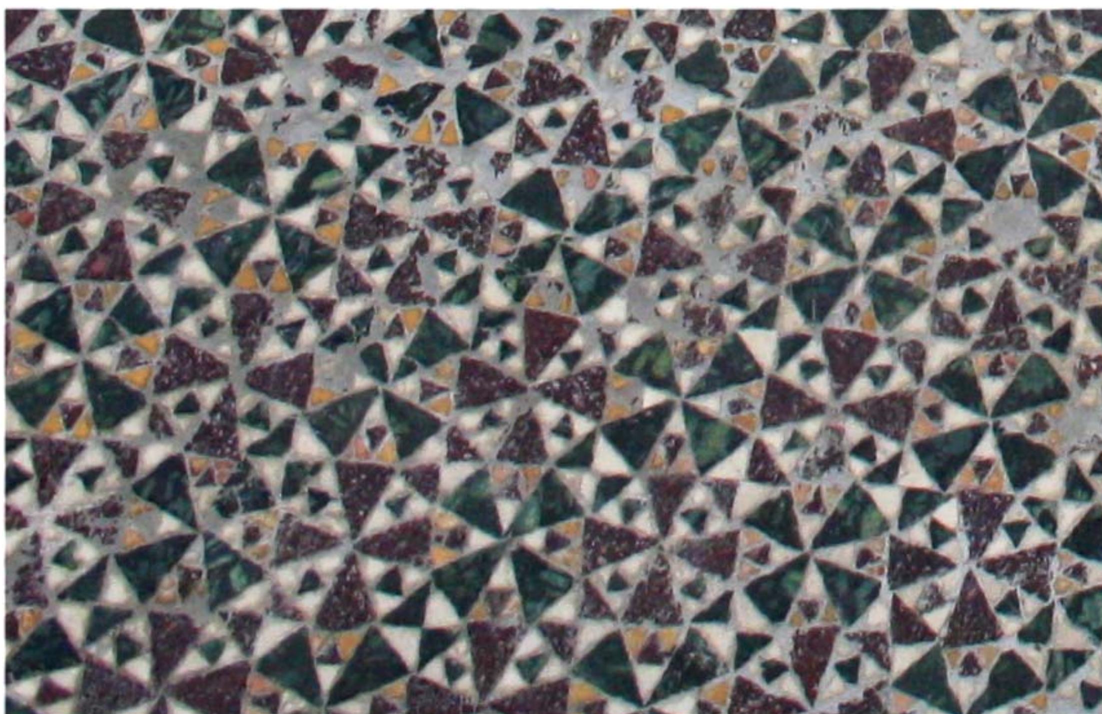


Fig. A



Fig. B



Fig. C

Nelle figure A, B e C, della pagina precedente, si vedono tre pattern all'interno del grande riquadro centrale con i quadrati intrecciati, cioè il quinconce asimmetrico al centro del grande cerchio. I motivi delle figure A e C sono presenti nel pavimento di Montecassino, ma in una forma molto più rudimentale, primitiva, senza una simile minutezza di scomposizione in elementi minori. Il motivo geometrico della figura B, invece, riprende per raffinatezza quelli utilizzati nelle decorazioni in paste vitree degli amboni.



Figg. E e F

Nelle figure E e F si osservano in modo evidente zone di pavimento totalmente rifatte.
Mentre la figura G, rivela una porzione nel secondo riquadro della fascia centrale, in cui si osserva forse una parziale originalità del lavoro, nello stato di conservazione delle tessere e nella loro corretta disposizione che conserva una buona simmetria policroma.



Fig. G

Non mi sento, addirittura, nemmeno di escludere un possibile intervento, anche se molto limitato, di qualcuno degli stessi maestri Cosmati, o di qualche buon artista emulatore del loro stile, come vedremo tra poco.



La figura sopra, mostra uno dei dischi con quinconce “stilizzato”, stile Montecassino. Si osservi lo stato di deterioramento di quelle che devono essere sicuramente le parti originali vere del pavimento, soprattutto i piccoli dischi gialli in cui si vede una frantumazione pressoché totale. Se il pavimento non avesse mai subito alterazioni, sarebbe arrivato a noi probabilmente in condizioni simili a questi piccoli dischi. Ciò che si osserva in molte altre zone limitate del pavimento di Sessa, specie in questi riquadri più antichi. La figura affianco ne mostra un altro in cui si vedono di nuovo le stesse caratteristiche di conservazione, ma dove circa la metà è andato perduto. Si noti, infine, il disco di porfido centrale, di forma ovale, caratteristica dei soli pavimenti precosmateschi di derivazione cassinese, come anche quelli di S. Vincenzo al Volturno nella cappella di S. Restituta e della chiesa di San Menna a Sant’Agata dei Goti.



Nel pavimento di Sessa si può osservare che tutto il quadrato centrale, che contiene un sistema di venti dischi disposti intorno al grande quinconce asimmetrico al centro, mostra caratteristiche molto diverse dalle ripartizioni rettangolari semplici e lo stesso discorso vale anche per i due grandi riquadri che si trovano presso l’ingresso della chiesa. Questi sembrano essere scaturiti dalla mano di artisti diversi e, come detto prima, ribadisco il mio pensiero che ciò dimostra l’intervento di più maestranze su questo pavimento che originariamente era stato concepito nello stile di quello di Montecassino e successivamente, forse durante la realizzazione del Candelabro, venne rimaneggiato da scuole aderenti alle correnti stilistiche campane. Da ciò si dimostrano anche le numerose analogie, anche in alcuni dettagli come i quadrati a scacchiera, con il pavimento della cattedrale di Salerno. Non è da escludere, quindi, che la scuola fosse la stessa.


Fig. H

La fig. H è la dimostrazione della mia tesi secondo cui in origine esisteva un pavimento precosmatesco di diretta derivazione di quello di Montecassino mentre entro la metà del XIII secolo sono stati eseguiti uno o più interventi di cui uno da maestranze di scuole siculo-campane e uno da scuole più vicine allo stile delle botteghe romane dei Cosmati. Gli interventi delle scuole campane risultano essere quelli più incisivi e si possono distinguere nella varietà dei disegni geometrici che accomunano questo pavimento con altri simili (Salerno, S. Agata dei Goti, ecc.). L'intervento delle scuole vicine allo stile dei Cosmati, o di loro emulatori, sembra essere limitato a lievi restauri o ritocchi di riempimento, come vedremo più avanti, solo in zone ristrette del litostrato. Nel dettaglio, la fig. H mostra alcune ripartizioni rettangolari presso l'ingresso che affiancano i tre grandi dischi centrali iniziali. La disposizione di questi rettangoli è già alquanto disconnessa e mostra strisce orizzontali che tagliano perpendicolarmente strisce verticali e parallele tra loro. In nessun pavimento cosmatesco è dato osservare una cosa simile. O, almeno, ciò che generalmente si vede è una buona correlazione simmetrica delle ripartizioni le quali se disposte in senso longitudinale nelle navate, risultano essere parallele tra loro, anche se non sempre corrispondenti nei bordi. Difficilmente invece si nota, nei pavimenti originali, una sequenza di questi rettangoli interrotti con la disposizione di altri elementi simili ad essi perpendicolari, come si vede in questa immagine.
I motivi geometrici, come è facile vedere, sono quelli classici dei pavimenti precosmateschi, realizzati con tessere di dimensioni medie e grandi e i motivi principali sono tutti comuni al pavimento di Montecassino. Il rettangolo centrale nella foto, disposto orizzontalmente e contenente il noto motivo a esagoni intersecantisi, nonostante sia stato rifatto in buona parte con materiale nuovo, mostra le caratteristiche base dei primi pavimenti musivi. Lo stesso pattern si nota, nelle dimensioni e nelle fattezze, nei resti superstiti del pavimento desideriano conservato nelle cappelle del monastero cassinese. Ma ciò che vorrei far notare è il fatto che tale riquadro si interrompe improvvisamente, senza avere quindi una sua continuità logica nell'impianto musivo, nel punto in cui inizia il cerchio centrale. Si tratta quindi, per usare un termine duro ma estremamente efficace, di Angelo Pantoni nel 1950, di un "rappezzo", come se ne vedono tanti in tutti i pavimenti più antichi. Ciò dimostra inequivocabilmente che il pavimento originale dell'XI secolo della cattedrale di Sessa, fu forse semidistrutto, rimaneggiato e riutilizzato, negli avanzi,

nel nuovo intervento del XIII secolo.
Per quanto riguarda la mia ipotesi relativa ad un probabile piccolo intervento di scuola cosmatesca, questo potrebbe essere identificato in alcuni riquadri decorativi di riempimento e in alcune fasce decorative che avviluppano i dischi, come si vede nelle fig. I e L e i loro dettagli.

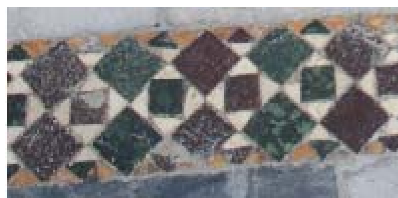


Fig. I



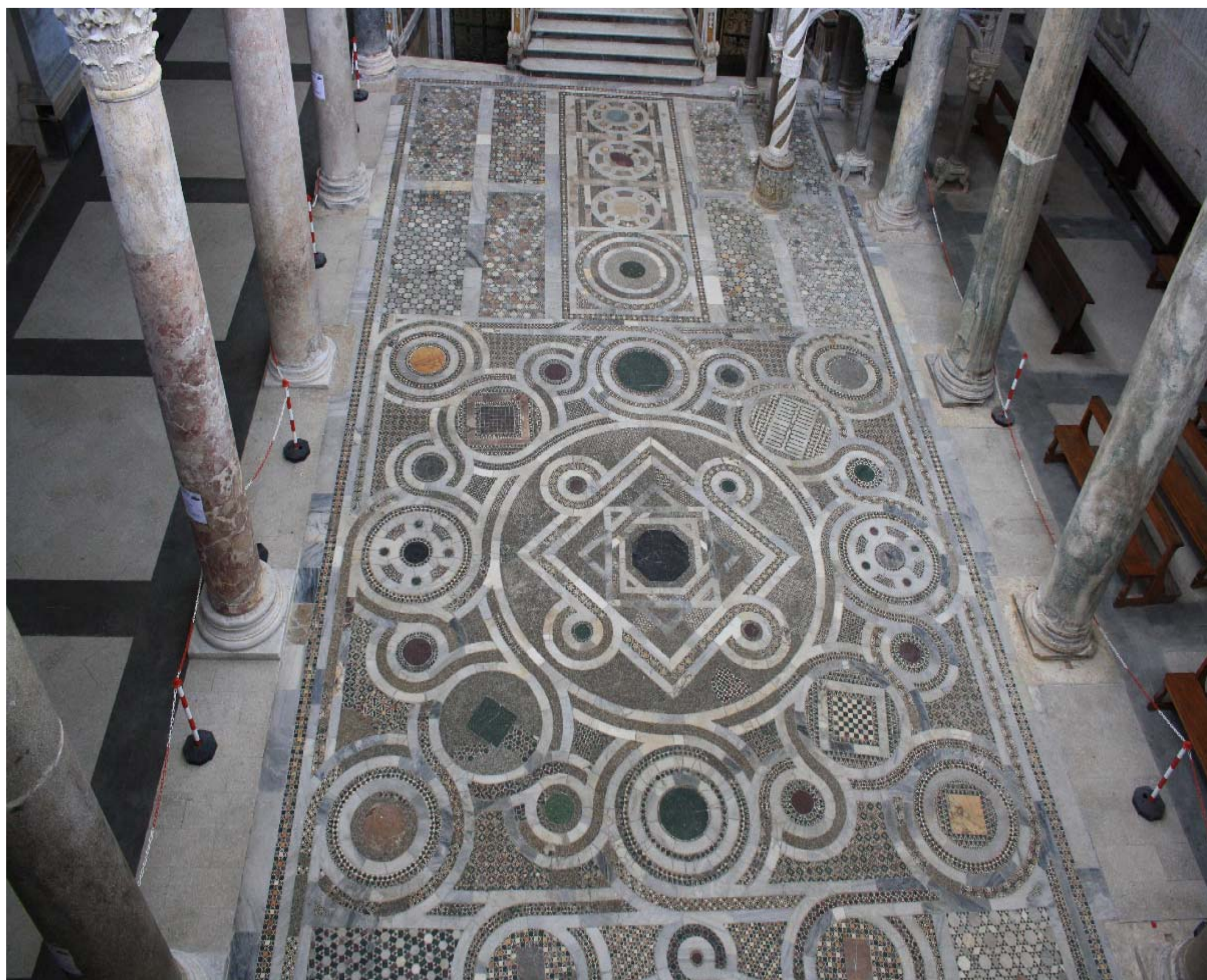
Fig. L





E’ straordinario constatare come il motivo ad esagoni inscritti della figura nel dettaglio di sinistra, che è uno dei maggiori tratti stilistici della bottega dei Cosmati (Iacopo, Cosma e figli), raffigurato in una lunga fascia decorativa che avviluppa i primi due riquadri centrali presso l’ingresso, non lo si trovi accennato nemmeno una sola volta in tutto il grande quadrato centrale che contiene il pur ricchissimo disegno dei venti dischi! Ciò può essere significativo del fatto che chi produsse questo motivo, emulando i Cosmati, esegui sul pavimento solo un intervento di manutenzione, di ripristino delle parti distrutte e di restauro. Personalmente non credo che qui vi abbia preso parte qualcuno dei Cosmati in persona, ma essendo stato rifatto, il secondo pavimento, verso il 1250, in un’epoca in cui i *magistri marmorari romani* erano diventati i più importanti artisti di questo genere, investiti da autorevoli riconoscimenti, e quindi probabilmente imitati da molti seguaci, anche in Campania, è probabile che qualcuno abbia voluto emularli in quella occasione. Risulterebbe molto strano, infatti che per tutta la zona centrale non vi sia traccia indentificabile con la scuola cosmatesca, mentre la si trova distintamente in alcune decorazioni di riquadri e fasce e in uno stato conservativo decisamente diverso da quello delle zone più antiche del pavimento.
La mia tesi, quindi, è che il pavimento della cattedrale di Sessa Aurunca, sia stato eseguito originariamente entro il 1113, anno della consacrazione della chiesa. Successivamente, in seguito forse a probabili distruzioni, deterioramenti, ecc., esso subì un primo intervento verso la metà del XIII secolo in cui però scuole di artisti campani, forse gli stessi che lavorarono al Duomo di Salerno, rifecero gran parte del pavimento secondo la loro concezione del tempo, smantellando le zone forse troppo malridotte delle navate laterali, dove pure doveva esserci il pavimento precosmatesco originale, e rinnovando tutta la superficie centrale nel grande riquadro che si vede, riutilizzando il materiale di risulta e gli avanzi dell’originario litostrato nelle ripartizioni rettangolari più esterne, all’inizio della navata centrale. Gli elementi più significativi del vecchio pavimento, come i cinque piccoli quinconce, furono riutilizzati nella seconda fascia centrale e

qualcuno integrato nel grande cerchio. In questo modo si ritrovano insieme gli elementi primordiali del pavimento cassinese e quelli caratteristici della scuola salernitana. In seguito, al tempo in cui fu eseguito l'ambone nella metà del XIII secolo, altri artisti, influenzati dalla scuola cosmatesca, apportarono rimaneggiamenti e restauri lasciando, seppure in minima parte, piccole tracce dell'avventura cosmatesca romana.
Nel periodo barocco, come era di moda dalla metà del '600 in poi, la chiesa dovette subire vari sconvolgimenti, soprattutto grazie al vescovo Francesco Caracciolo d'Altamura. E' probabilmente in quel periodo che parte del pavimento venne trasferito sul presbiterio rialzato, ma si tratta di esili tracce, per giunta in puro stile cosmatesco, ma con materiali che sembrano essere in gran parte recenti.
La mia ipotesi non è comprovata da documenti, ma scaturisce dalle constatazioni che ho potuto fare osservando ed analizzando nei dettagli visuali e fotografici il pavimento della cattedrale come si presenta allo stato attuale.





I cerchi che ricordano dei primitivi quinconce di stile cassinese



Il quadrato centrale con i venti dischi satelliti.



Il motivo a scacchiera in stile salernitano e triangoli raggianti.



Il riquadro centrale. Molte zone hanno perduto il mosaico originale.



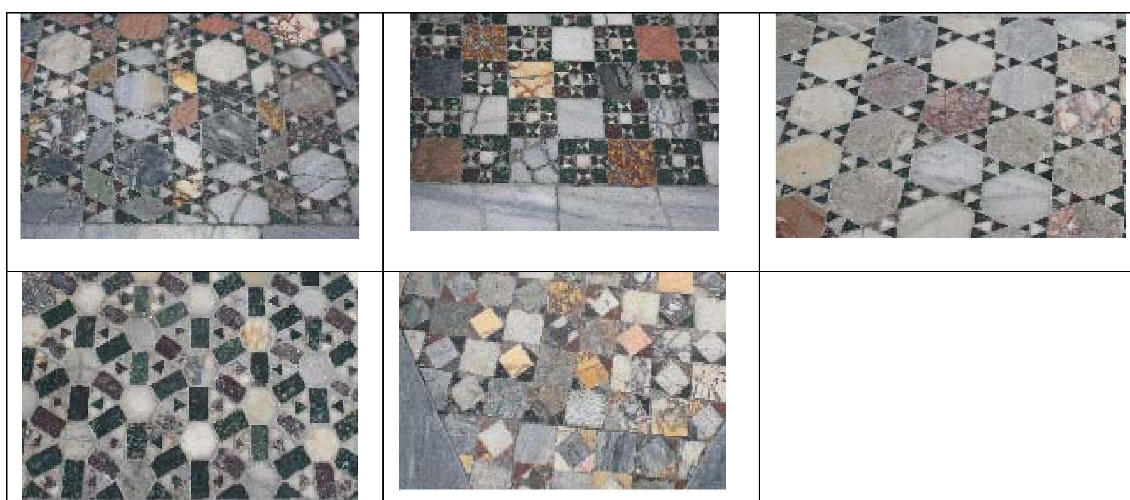
Uno dei primi dischi all'ingresso. Decorazioni esterne in stile cosmatesco e interne in stile siculo-campano!



Quinconce primitivo nella forma, tipico dei pavimenti precosmateschi dei primi decenni del XII secolo. Curiosamente però mostra riempimenti e decorazioni in netto stile cosmatesco!

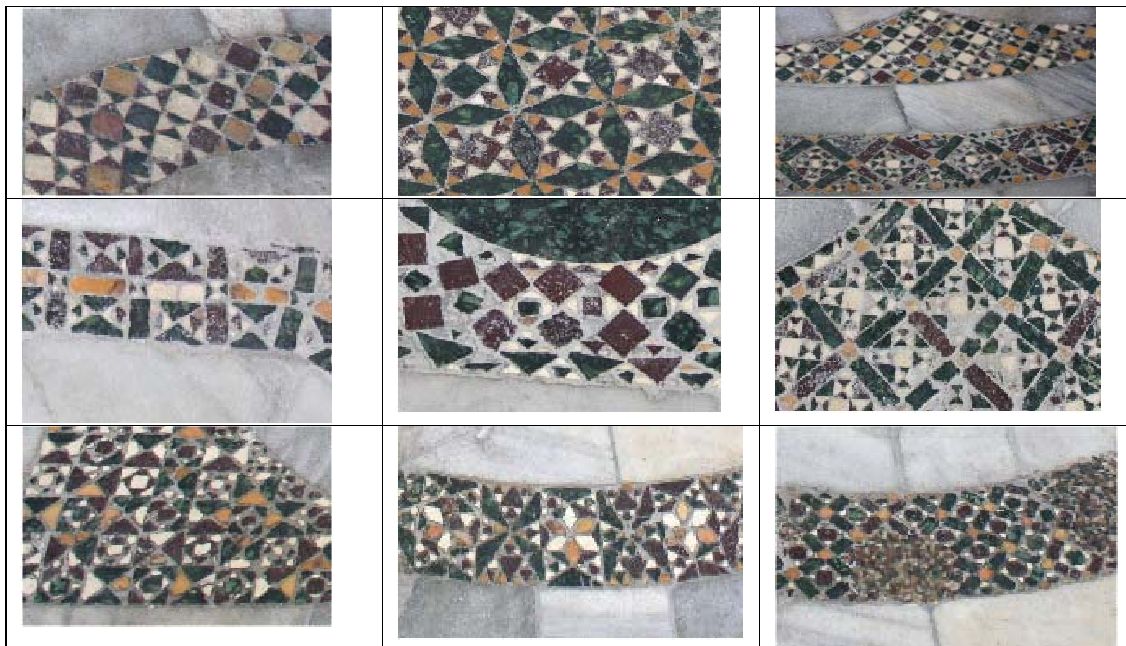


Dettaglio di uno dei due quadrati a scacchiera con le decorazioni di triangoli raggianti.



Il pavimento di Sessa Aurunca esibisce solo cinque pattern geometrici per le ripartizioni rettangolari, compreso l'ultimo motivo a quadratini riutilizzato sul presbiterio. Ciò è significativo del fatto che il primitivo pavimento precosmatesco andò distrutto e questi pattern rappresentano solo esigue tracce di quanto si salvò.
Più ricco è il repertorio dei pattern relativi ai riquadri centrali, di riempimento e delle fasce decorative di cui alcuni esempi si possono vedere nell'insieme della figura seguente.





Pattern che, come si vede, sono per la maggior parte estranei al repertorio classico dei Cosmati.
Un pavimento dunque che si presenta senza una organizzazione logica, al di fuori di ogni tipologia di schema simmetrico, assente nelle navate laterali, concentrato nella navata mediana, assente nel presbiterio rialzato se non per alcuni lacerti ivi rimontati. Disomogeneo nel disegno unitario, essendo costituito da una mescolanza di ripartizioni rettangolari, troppo esigue rispetto a quelle che normalmente costituiscono un simile manufatto, con un disegno solista al centro della navata che sembra concepito come per assumere un significato individuale disconnesso dal resto del pavimento. Si nota una fusione di stilemi che appartengono: uno ad un primordiale litostrato precosmatesco di cui restano alcuni pattern rimontati alla rinfusa in riquadri di riempimento e in zone di copertura decorativa; un altro ad un secondo rifacimento avvenuto forse attorno al 1250 di chiaro stile campano; un ultimo relativo forse a rimaneggiamenti in stile cosmatesco con intento manutentivo o di restauro.
La mia tesi concorda con quanto scrisse Dorothy Glass nel suo noto ed autorevole libro *Studies on cosmatesque pavements*, del 1980 in cui dice che il pavimento di Sessa è del XII secolo e mostra una commistione di elementi cosmateschi e siciliani.
Prima di terminare sul pavimento, vorrei ricordare che Anna Carotti, nel commentare l'opera di Bertaux, ha scritto che lo studioso Di Lella, ricollega il pavimento di Sessa alla tradizione cassinese di derivazione bizantina negando, contro il Bertaux, la presenza di influenze musulmane e che A. Venditti lo suppone contemporaneo dell'ambone.

L'Ambone

Simboli e Cristianesimo: l'Ambone di Sessa Aurunca

Testo di Sara Conca,
tratto da *Nuova ARCHEOLOGIA, Periodico dei Gruppi Archeologici D'Italia,* anno 3, num- 6, nov.-dic., Roma, 2007

A partire dai primi secoli dopo l'avvento di Cristo, si sviluppò un'iconografia ricca di simboli dal significato escatologico. Animali, oggetti, piante e segni comparivano nei luoghi di culto alludendo ad un'interpretazione allegorica delle Sacre Scritture. Tali "icone" tuttavia non apparivano nuove al repertorio figurativo, in quanto desunte dall'antichità classica, tuttavia arricchite di una nuova semantica salvifico-religiosa. Con l'età Paleocristiana si diffuse una ricca iconologia riscontrabile soprattutto nelle sepolture ipogee delle catacombe; tale repertorio di simboli fu trasmesso nei secoli successivi e sopravvisse nell'iconografia romanica. Per

esemplificare il vastissimo repertorio simbolico medievale si possono individuare quattro categorie: una comprende tutti i simboli che rimandano alla Tellus (Terra), un'altra quelli appartenenti a Oceanus (Acqua), la terza racchiude i simboli dell'Etere (Aria) e in ultimo la categoria delle Creature fantastiche. A quest'ultima categoria appartengono tutte quelle figure zoomorfe o antropomorfe che rispondono maggiormente all'interpretazione allegorica attribuita a taluni esseri o episodi delle Sacre Scritture. Realtà e simbolismo divengono in tal modo separati da un sottile confine. Nascono così figure stilizzate, figure mostruose o metamorfiche che proliferano tra le decorazioni plastiche del patrimonio Medievale.
La cattedrale romanica di Sessa Aurunca innalzata, secondo le fonti, tra il 1103 ed il 1113, vanta un'architettura caratterizzata da forti rimandi simbolici. Gioiello della Cattedrale e fulcro simbolico, è senza dubbio il bellissimo Ambone affiancato dal Cero pasquale. Costruito per volontà del vescovo Pandolfo (1224-1259) ed ultimato sotto l'episcopato di Giovanni, l'Ambone è legato ai nomi di due artisti, lo scultore Peregrino ed il mosaicista Taddeo, che ne indagarono con minuzia i particolari e fornirono un cospicuo repertorio simbolico. Questo straordinario elemento architettonico rientra in quel filone dell'arte medievale di tradizione siculo-normanna, che tanto influenzò l'area campana e che trova analoghi riscontri con gli Amboni di Salerno e Ravello. Tipico delle arti applicate siculo-normanne è l'impiego di logge a lastre mosaicate da pietre varie, paste vitree policrome e auree impiegate al fine di intensificare l'elemento luminoso che rimanda ad un significato religioso, trascendentale e divino. Alla stupefacente manifattura fa riscontro una valenza fortemente simbolica che aderisce a pieno alle esigenze liturgiche. Nell'architettura religiosa medievale, infatti, l'Ambone è soprattutto un simbolo. Sotto questa chiave di lettura l'Ambone diventa particolarmente interessante. Il cardine simbolico e semantico attorno al quale ruota l'iconologia dell'Ambone è la Resurrezione.

L'Ambone è principalmente vicario della Tomba vuota di Cristo Risorto; ed è il luogo da cui avviene l'annuncio pasquale e dunque la predicazione della resurrezione della carne. Così alla pregevole mole della sua architettura si affianca spesso, come pure nel caso sessano, il Candelabro Pasquale a rimarcare la continuità tra Predicazione e Resurrezione. La celebrazione liturgica diviene simbolo dell'azione salvifica del Cristo e l'Ambone si fa contenente semantico di innumerevoli figure simboliche: animali, piante e oggetti, tutti vicari della Resurrezione. Analizzando l'intera struttura dell'Ambone sessano, incontriamo una serie di rimandi simbolici. Prima di tutto le sei colonne in granito sono sorrette da sculture feline. Si tratta di quattro leoni e due leopardi stilofori, tutti rivolti verso l'assemblea (fronte sinistro), eccetto uno di essi che volge la fronte verso destra. Questa posizione particolare probabilmente si riferisce alla natura umana del Cristo, infatti secondo la simbologia medievale la parte anteriore del leone ostenta forza e imponenza, quella posteriore invece esprime un aspetto più debole; o forse allude al miscredente che volge lo sguardo altrove, opponendosi alla predicazione cristiana. I felini sono elementi particolarmente diffusi nell'età medievale e persistono soprattutto nella produzione romanica. Sono presenti in pittura, ma soprattutto in scultura, e sono prevalentemente utilizzati come simbolo del Bene. Ripropongono lo stesso antichissimo messaggio della belva che protegge la porta, segna il passaggio tra il mondo del sacro e quello del profano, tra il "dentro" e il "fuori". Sono anche simbolo della resurrezione, secondo un'antica leggenda, i cuccioli di leone nascono morti finché il leone padre, dopo tre giorni, alita sui loro corpi risvegliandoli.
I leoni rappresentavano inoltre la forza con cui Cristo difendeva la sua Chiesa e le sue cattedrali. Per questo motivo si affermò sempre più l'uso, in molte chiese romaniche, dei due leoni di pietra posizionati a lato del portone d'entrata, rivolti verso l'ingresso: animali nobili, fieri, forti, che ammoniscono chi entra, come si riscontra anche nel nartece di Sessa. Nel caso particolare dell'Ambone della stessa cattedrale, i felini stilofori oltre ad essere simbolo di resurrezione, hanno una valenza cosmica, legata al moto perpetuo del tempo che trascorre. Infatti se i leoni sono simboli solari e quindi della luce di Cristo, i leopardi sono invece simboli lunari: il giorno si alterna alla notte; come alla morte terrena sussegue la resurrezione del Cristo.

Alla simbologia cosmica appartiene anche la decorazione geometrica dei plutei: l'ogdoade stellato, della loggia dell'Apostolo, composto da due quadrati intersecati a stella dentro i quali si inscrive un cerchio. Abbiamo dunque un riferimento alla temporalità, dove il quadrato simboleggia il finito e il cerchio l'infinito, per significare ulteriormente l'immanenza della Resurrezione, della vita che vince sulla morte a cui allude anche il motivo fitomorfo che contorna l'ogdoade. Tuttavia le punte dell'ogdoade, in numero di otto, ottenute dall'intersecazione dei due quadrati simboleggia la Resurrezione ed i quadrati stessi rappresentano inoltre, la Terra ed i punti cardinali, di rimando così alla missione che Cristo affidò agli apostoli.

Le colonne in granito sorreggono capitelli corinzi reinterpretati dal genio medievale tramite l'aggiunta di elementi simbolici di forte carica religiosa. La loro chiave di lettura è da sinistra verso destra, secondo la consuetudine medievale. Tra le fronde dei capitelli troviamo figure umane femminili e maschili, uccelli, animali reali e fantastici. Figure maschili abbigliate all'orientale maniera, sostengono l'abaco di uno dei capitelli, sul loro volto l'espressione dello sforzo fisico,a simboleggiare l'incombenza del peccato sull'umanità, altre figure accarezzano gli animali loro circostanti oppure impugnano i lembi delle loro vesti.
Le figure zoomorfe presenti tra le foglie d'acanto sono di varia natura, e tipicamente utilizzate dai "bestiari simbolici" medievali. Molti degli animali simbolici dell'iconografia cristiana medievale, risalgono al repertorio pagano ma assumono i significati del nuovo Credo. La figura del cervo, ad esempio,che troviamo nel primo capitello di sinistra, viene ripresa dal Cristianesimo per alludere alla salvezza della resurrezione. Soggetto di molte rappresentazioni musive precristiane, il cervo fu protagonista di una leggenda già presente in antichità e molto diffusa in età ellenistica, la quale racconta che l'animale avvelenato da una serpe, si salvò bevendo dell'acqua entro tre giorni. Interessante notare come il cervo sia ivi rappresentato in atto di cibarsi dai frutti in una coppa impugnata da una figura femminile. Sullo stesso capitello incontriamo una raffigurazione speculare della precedente, una sorta di drago con corpo da rettile e coda a pinna che si avvolge a spirale su se stessa, raffigurata in atto di bere avidamente dell'acqua da un'anfora offertagli da un vecchio. È questa scena emblema del peccatore che sceglie di redimersi credendo in Cristo. L'acqua infatti è un simbolo di salvezza e purificazione e viene impiegata per rimandare al messaggio Cristiano. In un altro capitello incontriamo la figura del cane, il quale in età precristiana assunse talvolta valenza negativa e demoniaca, fu anche considerato da molte civiltà antiche guida nel passaggio dell'aldilà si pensi al dio egizio Anubi. Con il Cristianesimo, il cane ricoprì diversi significati. Spesso rappresenta il cristiano che,dopo aver confessato i propri peccati,torna poi a compierli, oppure è simbolo di difesa dai pericoli e guida fedele nella vita.

Nel nostro caso abbiamo la rappresentazione del cane alato che addenta un'ala, figura questa che nella mitologia medioevale rappresenta il peccato specie se raffigurato in atto di ringhiare. Altra figura emblematica è il Pellicano del terzo capitello. Secondo un'antica leggenda il pellicano tranciale proprie membra per cibare del suo sangue i piccoli. Diviene così con il Cristianesimo, simbolo eucaristico ed allude al Cristo e alla sua Resurrezione. I simboli di salvezza e Resurrezione sono ricorrenti anche nell'iconografia dei plutei. Troviamo infatti più volte replicato il motivo dei racemi, talvolta uscenti da anfore ed abitati da uccelli. Questa rappresentazione molto diffusa anche in età precristiana come elemento decorativo, con il Cristianesimo assume un valore simbolico preciso: gli animali che bevono acqua dal cantaro (o da altri contenitori) o mangiano i frutti della vite sono emblema dei fedeli che si cibano della parola salvifica di Cristo.

Di particolare carica simbolica è sicuramente la Fenice, che nell'Ambone è rappresentata al centro del pluteo detto "della Fenice". Questo mitico uccello secondo antiche tradizioni, raggiunti i 500 anni di vita vola verso l'Egitto dove in un nido aromatizzato di mirra si lascia bruciare per poi risorgere dalle proprie ceneri a seguito di tre giorni. Questa leggenda venne reinterpretata dai Cristiani per alludere alla Resurrezione del Cristo e alla rinascita dell'anima purificata in seguito al Battesimo. Uccello simile alla fenice è la Gru, nell'ambone di Sessa è raggomitolato su se

stesso, oltre a rappresentare la vigilanza e l’immortalità,esso è simbolo di fedeltà alla parola del Signore. Il Pluteo della Fenice ospita una miriade di soggetti, una coppia per ogni esemplare: il grifone, il pesce, i volatili, il mostro marino, l’anfora con racemi semplici e anfore con racemi abitati da uccelli. Tutti soggetti racchiusi da mandorla e disposti attorno all’emblema centrale della fenice anch’essa circoscritta da mandorla.

L’interesse particolare del Pluteo della Fenice risiede nella disposizione dei vari soggetti rappresentati, sono tutti uniti da una corrispondenza chiastica, dove il X rimanda al nome greco di Cristo. La prima figura in alto a sinistra è il grifone, simbolo cristiano della doppia natura del Cristo, quella divina e quella umana; ma il grifone è anche l’animale guardiano dotato dei sensi acuti dell’aquila e della forza del leone. Altra figura dal significato cristologico presente sul pluteo della fenice, è il pesce. Fin dalla prima età cristiana il pesce celava l’acronimo di Cristo (Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore).

Attorno alla figura centrale della Fenice si dispongono in ordine chiastico, quattro piccole anfore da cui fuoriescono racemi di vite, due dei quali abitati da uccelli. Gli oggetti contenitori (cantaro, anfora) sono largamente impiegati nella simbologia cristiana come simboli vitali; se associati alla vite marcano maggiormente tale funzione. La vite, l’uva e dunque la vigna sono simboli cristiani per eccellenza. Come il Bisconti sottolinea:“Cristo è *vitis* vera, immagine di resurrezione e vita eterna. Cristo è capo della *vinea Domini*, la Chiesa, dove i tralci sono i fedeli, testimoni del Cristo nell’*autumnus martyrii*, in cui i santi sono condotti al martirio come uva al torchio. Dunque la vendemmia figura il bilancio della vita presentato a Dio al momento della morte”. Tutti gli elementi del pluteo della fenice, sono collegati tra loro da un motivo geometrico continuo, che riprende il simbolo dell’infinito, ed ecco così ancora una volta rimarcato il concetto dell’immortalità del Signore,della vittoria della vita sulla morte e dunque della Resurrezione.
Ricorrente nell’iconografia degli amboni è il gruppo scultoreo composto dall’ Aquila uomo serpente solitamente posto in corrispondenza del lettorino. L’aquila è simbolo di Giovanni evangelista, l’unico testimone diretto della Tomba vuota del Cristo. Tuttavia questo animale nell’arte cristiana simboleggia principalmente il Battesimo, la rigenerazione spirituale mediante l’acqua. Significato quest’ultimo che trae origine da una leggenda antica riportata dal Physiologus, secondo la quale l’aquila ormai invecchiata si avvicina al Sole che le brucia le ali;ma immerso successivamente in acque salvifiche l’uccello riacquista giovinezza e riprende così a volare. Nel nostro caso l’aquila avvinghia un vecchio per i capelli strappandolo dalle grinfie di un serpente, chiara allusione alla salvezza dell’uomo tramite il battesimo.

In conclusione si può osservare come la valenza simbolica sepolcro vuoto del Cristo, sia rafforzata da continui rimandanti alla Resurrezione; non poteva dunque mancare nell’iconografia del nostro Ambone, la leggenda biblica di Giona, raffigurato nel bassorilievo che un tempo fungeva da parapetto d’accesso. Il rilievo, suddiviso in tre scomparti, rappresenta nella parte inferiore il Pistrice in atto di sputare Giona, rimasto nel ventre del mostro marino per tre giorni. Nella parte superiore del rilievo vi è a sinistra la città di Ninive, dove per ordine Divino, Giona dovette recarsi per annunciarne l’imminente distruzione. A destra invece ricompare il motivo degli uccelli che attingono al cantaro.

Secondo Francesco Abbate[1], il pulpito di Sessa ripropone la tipologia dei pulpiti precedenti di un secolo. Opera del maestro “Peregrino da Sessa”, attivo alla corte di Carlo d’Angiò nel Palazzo di San Lorenzo in Pantano. Gli studiosi ritengono che il pulpito attuale sia il risultato di un riassemblamento di pezzi provenienti da uno smembrato ambone della fine del XII secolo in cui si osservano elementi stilistici diversi, come quelli di squisita fattura campana ed altri del tutto

[1] F. Abbate, *Storia dell’Arte nell’Italia Meridionale*, Roma, 1998, vol. 2 pp. 25-26.

nuovi. "*Ornatissimo – scrive Abbate – nell'esuberanza coloristica dei mosaici policromi, il pulpito è ricco di sculture, nella cassa rettangolare, nei pennacchi degli archi, come nella serie bellissima dei capitelli, tra i quali ricompare una dicotomia di cultura stilistica, spia evidente di epoche diverse…*", alcuni dei quali risalgono alla fine del XII secolo dovuti ad uno scultore definito "Maestro dei Turbanti", gli altri di più accentuata scioltezza gotica, sembrano essere stati realizzati dalla stesa mano di Peregrino.
La tesi della ricomposizione del pulpito trova conferma anche nel fatto che in cattedrale sono conservati numerosi reperti appartenente ad uno smembrato ambone.

Descrizione dell'ambone di Sessa nell'aggiornamento all'opera di Emile Bertaux

Si riportano di seguito alcuni stralci della descrizione dell'ambone e la cronologia dei principali mutamenti avvenuti nella cattedrale di Sessa Aurunca nel corso dei secoli, a cura di Anna Carotti, commentatrice del testo di Emile Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, 1904 nell'aggiornamento pubblicato nel 1982.

"La cornice che recinge l'ambone è ornata da ceppi di foglie d'acanto, qua e là appaiono figure maschili e femminili che si afferrano ai tralci o li sorreggono. Sotto il lettorino del lato nord è scolpita una testa barbuta di vecchio, motivo caratteristico di molti amboni campani; qui è eccezionalmente unita a due giovani armati di scudo e bastone, in atteggiamento di lotta. Tra i due specchi del parapetto del lato est è collocato un gruppo scultoreo formato da un uomo avvolto da un serpente e con la testa avvinghiata da un'aquila. I rosoni ricordati dal Bertaux, situati sulle lastre ai lati del lettorino, non sono decagonali ma dodecagonali. L'ambone di Sessa offre un repertorio quasi completo dei motivi simbolici che ricorrono negli amboni campani medievali. Nel secolo XIX gli intarsi medievali della cattedrale di Sessa, sono stati restaurati. Degli intarsi dell'ambone è stata in genere messa in rilievo la magnificenza decorativa e sottolineata, sulle orme del Bertaux, la presenza di elementi islamici di mediazione siciliana…Le opinioni degli studiosi, concordi nell'attribuire al tempo di Giovanni la scala, divergono invece per quanto riguarda la datazione del resto dell'ambone…Nella prima metà del Settecento la zona del coro fu innalzata al livello del presbiterio e nell'occasione venne distrutta la scala dell'ambone; le lastre delle vicende di Giona che di quella facevano parte, furono incorporate, unitamente ai plutei musivi nelle fiancate del nuovo coro…Nella seconda metà dell'Ottocento il coro venne nuovamente mutilato, come descrive il Bertaux. Oggi i vari frammenti sono sistemati nel modo seguente:
1) i due rilievi con storie di Giona e un terzo con pavoni, due piccole lastre triangolari musive, due lastre con tasselli rosso-rosa a combinazioni geometriche molto semplici e due montanti a intrecci musivi che prima si trovavano incastrati nel fianco destro del coro, dove li vide il Bertaux, si trovano nella sala capitolare;
2) alcune cornici musive che al tempo di Bertaux si trovavano nel Vescovado, sono ora in un locale sotterraneo;
3) due lastre musive, di cui quella di sinistra reca il nome di Taddeo, formano il parapetto della tribuna dell'organo eretta dopo il 1850; al centro, tra le due tavole, è situato un lettorino formato da sei montanti incorniciati da fasce di marmo aggiunte nell'Ottocento".

Il tentativo di ricostruzione immaginaria per capire l'antica collocazione dei singoli pezzi descritti sopra, basata solo sulla propria immaginazione di ciascun interprete, ha prodotto una lunga serie di tesi controverse tra gli studiosi, in cui ognuno contraddice l'altro, ma l'unica cosa certa, sembra essere l'attribuzione al maestro Taddeo delle uniche lastre, quelle dell'organo, su cui c'è inciso il suo nome! Buona parte dei reperti ora descritti si possono ammirare nelle immagini che seguono.









Dettagli del pulpito che mostrano chiaramente la predominanza di uno stile siculo-campano.











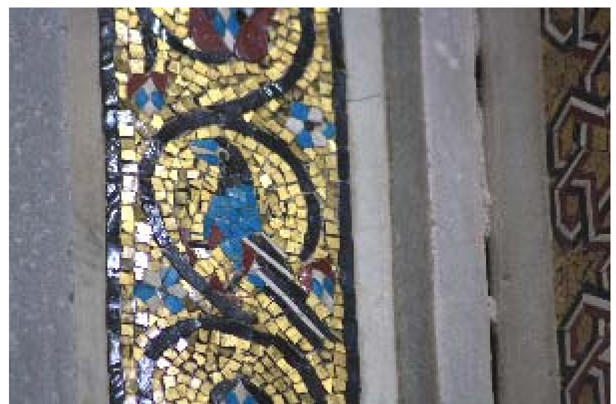
































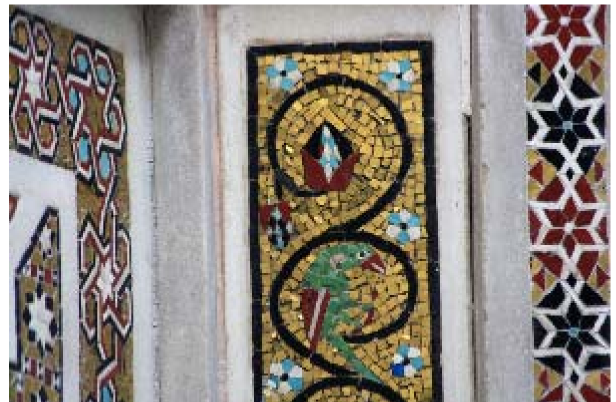




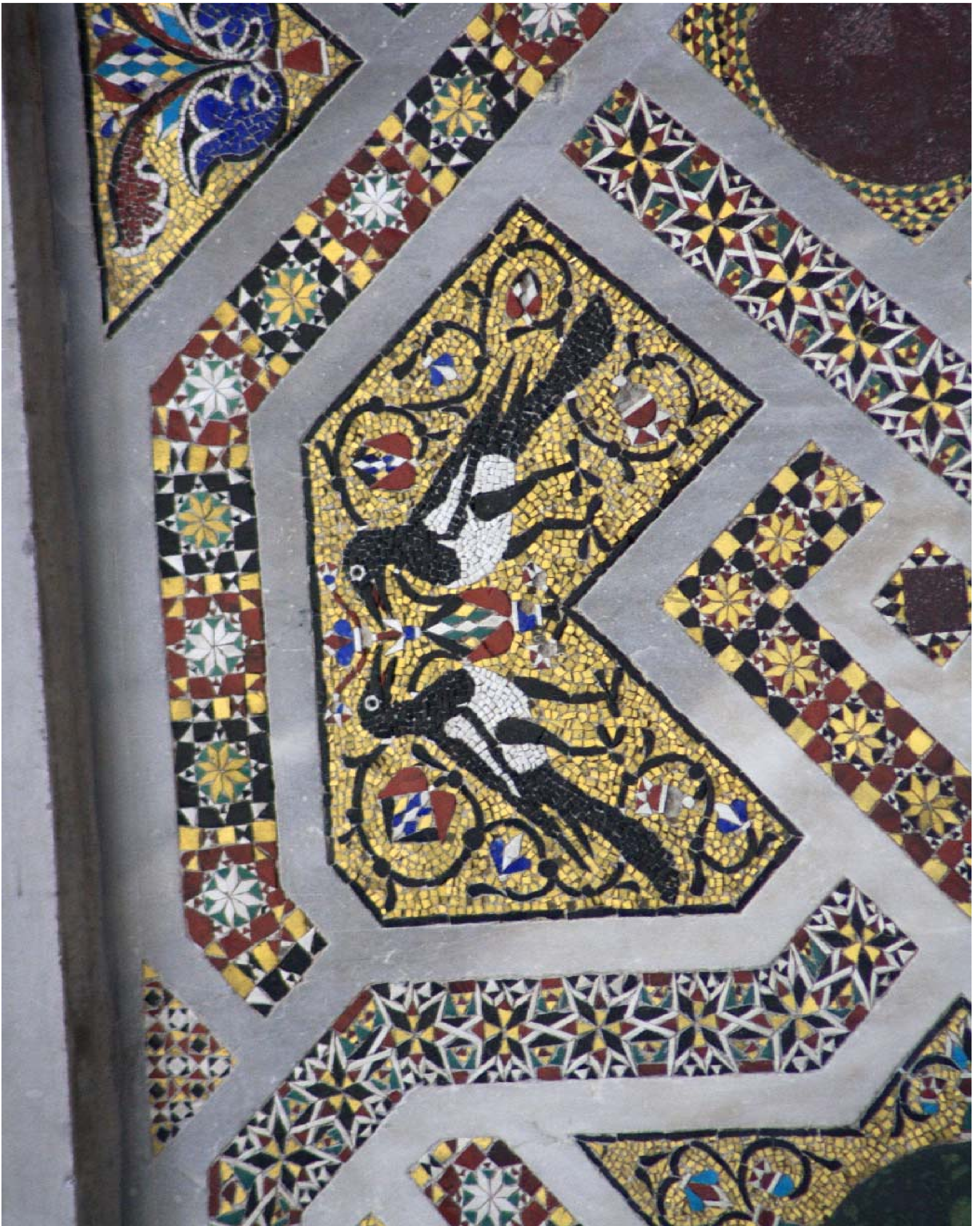


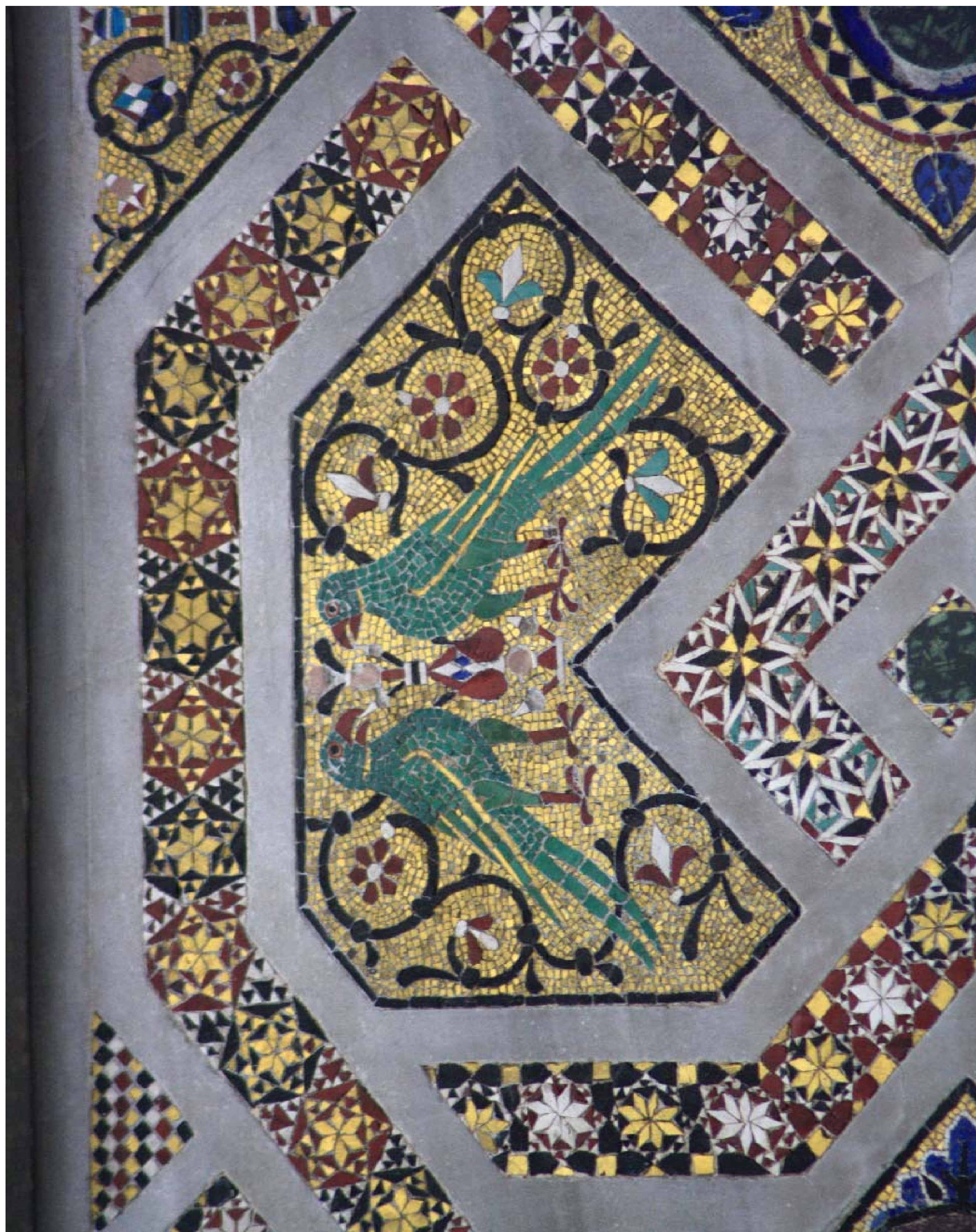
























Il Candelabro per il Cero Pasquale

Come il pulpito, anche il Candelabro per il cero pasquale è firmato dal maestro Peregrino.
La base del cero è costituita da un rilievo in marmo scolpito del diametro di 80 centimetri, in cui sono raffigurati giovani e donne abbigliati con lunghe tuniche alternativamente a motivi vegetali che, secondo gli studiosi, rivestirebbero un significato religioso, mentre stilisticamente la scultura viene collocata nel quadro dell'arte angioina napoletana degli ultimi decenni del XIII secolo. E' bene ricordare che Peregrino da Sessa si firmò anche sul candelabro della cattedrale di San Pietro a Minturno, in provincia di Latina, per cui si attesta come uno dei maggiori esponenti di quest'arte del suo tempo nel napoletano e, oltre i confini, nel basso Lazio. E' da aggiungere però che il Candelabro di Minturno è stilisticamente molto diverso da quello di Sessa dove è possibile che Peregrino abbia realizzato solo la base del candelabro.











I reperti cosmateschi

A ricordare il trionfo d'arte cosmatesca (mi sia concesso il termine generalizzato per indicare l'arte musiva ad intarsio di paste vitree in stile cosmatesco) di cui la cattedrale di Sessa era riccamente adornata, vi sono numerosi reperti oggi conservati nella cripta e in alcuni locali forse una volta adibiti a museo.
Intanto, iniziamo a ricordare la lunetta della porta d'ingresso centrale alla cattedrale in cui si vede un bassorilievo raffigurante Cristo tra i santi Pietro e Paolo su uno sfondo di paste vitree di forma triangolare, a losanga e quadrata, disposte a formare uno dei classici motivi del repertorio cosmatesco. In alcune parti è forse intatto e la simmetria policroma tra le tessere è ben conservata ed originale. Nella parte alta, come in alcuni punti a sinistra, il manufatto risulta chiaramente manomesso da qualche restauro, con l'intromissione di paste vitree gialle. Sulla testa del Cristo svetta una bellissima e luminosa stella cosmatesca.

















L’importanza di questi reperti è quella di mostrarci ampi tratti dell’opera originale dei maestri che la realizzarono. Come si può osservare, dove non sono stati eseguiti restauri o rimaneggiamenti, la simmetria policroma nella disposizione geometrica delle tessere di paste vitree è perfettamente rispettata, così come doveva apparire in tutti i lavori di tipologia cosmatesca. Queste lastre sono uno dei rari esempi in cui si può osservare il lavoro originale dei maestri marmorari. Si noti, inoltre, una certa diversità stilistica nella rappresentazione dei motivi geometrici con le botteghe marmorarie romane dei veri Cosmati.



Due delle lastre della tribuna dell’organo attribuite al maestro Taddeo.







Altri due reperti di tipo cosmatesco. Due plinti con raffigurazione di colonne con capitelli, uno quadrangolare a motivi vegetali, l'altro palmato, che richiamano molto quelle della cripta della Cattedrale di Capua. I motivi geometrici a stella, entrambi di chiara impronta siculo-campana, appaiono essere stilisticamente uguali a quelle zone del pulpito che mostra decorazioni simili. Forse furono realizzate dallo stesso artista che fece le lastre di più nuova concezione assemblate nel pulpito attuale con le parti vecchie dell'ambone perduto. Anche qui si osserva l'originarietà dell'opera e la simmetria dei colori delle tessere, assolutamente perfetta in ogni dettaglio. A questi plinti poteva forse essere ancorata la transenna dell'iconostàsi, o la recinzione della *Schola Cantorum*. La figura a sinistra mostra un altro reperto forse appartenuto al vecchio ambone. Il Pistrice che divora Giona.



Figura di animale (cane, o lupo) con resti d intarsio cosmatesco di riempimento, incassata nel pavimento davanti alla porta d’ingresso alla cattedrale.



CAPUA

Il Monastero di San Benedetto scomparso

Capua è oggi un comune di circa ventimila abitanti. Dare anche un cenno della sua storia, significherebbe fare una digressione troppo lunga per questo contesto. Sarà utile, invece, richiamare di volta in volta alcuni eventi storici che certamente trovano una interessante connessione con le opere artistiche di cui andiamo trattando. per la cui realizzazione detti eventi ebbero un ruolo fortemente decisivo.
Dopo la sua gloriosa storia durante il periodo dell'Impero Romano, Capua fu saccheggiata da Genserico nel 455 e fu ricostruita sulle sponde del fiume Volturno. Divenuta nel X secolo capitale del Principato di Capua, il suo potere si estese fino ai confini del fiume Garigliano, dominando su borghi e cittadine tra le più importanti, come Caserta, Sessa, Teano, Venafro, Carinola e anche sul Ducato di Napoli, Gaeta e la gloriosa abbazia benedettina di Montecassino. In tale contesto storico Capua raggiunse l'apogeo della sua gloria medievale con il principe Pandolfo che ebbe il merito di riunificare i domini dell'Italia meridionale longobarda e, soprattutto, l'importante titolo di città Metropolita per la Chiesa di Capua, ottenuto in seguito a favori concessi al Papa Giovanni XIII.
Nella Capua medievale, l'evento storico che più ci riguarda da vicino per la nostra indagine è il conclave di Capua del 1086 durante il quale l'abate Desiderio di Montecassino (nato a Benevento nel 1027 e morto a Montecassino nel 1087) fu eletto Papa Vittore III. L'evento si svolse, come testimonia una lapide marmorea, nel complesso del monastero di San Benedetto di cui si hanno notizie già in un decreto di Pandolfo nell'anno 967, e dove sembra che i monaci cassinesi si introducessero a dimora fin dal 915 rifugiandosi dalle incursioni saracene dell'abbazia cassinese. Possiamo facilmente immaginare quanto fosse ancora forte il ricordo della consacrazione della basilica di Montecassino avvenuta nel 1071, e con essa la rinascita delle arti su tutto il territorio su cui dominava la scuola artistica bizantina istituita da Desiderio. A quattordici anni di distanza, quindi, il pavimento musivo che venne realizzato nel monastero di San Benedetto a Capua è forse il primo del suo genere realizzato dopo la consacrazione dell'abbazia madre. Se è così, esso è anche da considerarsi il primo e più diretto discendente del capostipite cassinese.
I resti delle strutture dell'antico monastero capuano, oggi sono inglobati nell'attuale parrocchia intitolata ai santi Filippo e Giacomo e dell'antico pavimento musivo sono rimasti degli avanzi forse rintracciabili in alcune cospique tracce rimontate sul presbiterio della chiesa; un'altra parte, costituita da alcuni riquadri, trasportati e rimontati nel pavimento della basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis. Oltre a queste, credo che i veri resti, quelli di cui si può avere certezza assoluta, dell'antico pavimento del monastero di San Benedetto, siano quelli oggi conservati nel proprio luogo di origine, ma sotto alcune teche di vetro nel pavimento moderno della parrocchia suddetta. Non sappiamo se questi riquadri lasciati nella condizione originale e preservati sotto vetro siano i soli rimasti intatti o se ve ne siano altri sotto l'attuale livello del pavimento moderno. E' certo che essi costituiscono tra le più antiche ed importanti testimonianze del pavimento originale dell'ex monastero di San Benedetto e anche i più antichi, insieme ai reperti conservati nelle cappelle dell'abbazia di Montecassino rispetto ai quali mostrano non solo le affinità stilistiche, ma anche dello stato di conservazione.
L'importanza di questi reperti è prima di tutto data dal fatto che essi ci permettono di osservare una rarissima testimonianza di come erano in realtà i manufatti originali, come concepiti dalla mano dell'artista e, in secondo luogo, non meno importante, di considerarli alla luce dei nove secoli trascorsi; ciò che ci permette di poter fare una comparazione delle condizioni di conservazioni del manufatto, rispetto agli altri pavimenti che ci sono pervenuti alterati a causa delle diverse manomissioni, distruzioni, ricostruzioni, restauri, ecc.
I pochi riquadri conservati sotto teca di vetro oggi visibili nel pavimento moderno della parrocchia di Capua, insieme ai reperti conservati nell'abbazia di Montecassino, giunti a noi senza gravose alterazioni, costituiscono un insieme tra i più importanti per i pavimenti precosmateschi, e ci offrono un'idea precisa di come furono concepiti nei decenni compresi tra il 1060 e il 1084.

Secondo una mia analisi, il pavimento musivo attuale che si vede nella Basilica Benedettina di Sant'Angelo in Formis, è costituito da tre tipologie di pavimento musivo appartenenti a tre epoche diverse. Una parte è chiaramente quella derivata dall'antico pavimento dell'ex monastero di San Benedetto a Capua, oggi visibile in gran parte nella cappella della navata destra della basilica. Questi lacerti, insieme a quelli osservati nella parrocchia dei santi Filippo e Giacomo (ovvero dell'antico monastero benedettino), sono straordinariamente simili nello stile, nei materiali utilizzati e nella concezione musiva ai reperti del pavimento di Montecassino e la sola analisi visiva permette di definirli univocamente, e senza alcun dubbio, discendenti diretti del prototipo cassinese.
E' ovvio supporre, a questo punto, che l'abate Desiderio incaricasse le stesse maestranze bizantine, o più probabilmente i loro discepoli, per la realizzazione del pavimento del monastero capuano. Non sappiamo di preciso quando, ma probabilmente ciò avvenne pochi anni prima del 1084, quando vi fu la sua elezione a papa. Il fermento delle arti iniziato con la consacrazione della basilica di Montecassino e l'intento di Desiderio di realizzare una rete di chiese e basiliche che irradiassero a distanza lo splendore della chiesa madre cassinese, produsse la sequenza di pavimenti precosmateschi che oggi possiamo ammirare principalmente nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno, nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Elia Fiumerapido (FR), in provincia di Caserta nelle Cattedrali di Carinola, Sessa Aurunca, Capua, Caserta Vecchia, Sant'Agata dei Goti e nella lontana provincia di Isernia a Serramonacesca, nell'abbazia di San Liberatore. Ma molti altri sono i luoghi in cui si duplicò il modello d'arte e architettura cassinese, come San Giorgio di Pietra Cappa a San Luca, in Calabria e a Sant'Adriano presso San Demetrio Corone, giusto per ricordare i più importanti. Un modello che si è ripetuto per decenni, forse per secoli, grazie alla schiera di artisti che si formarono alla scuola bizantina di Desiderio. Pavimenti precosmateschi discendenti da quello di Montecassino sono da considerarsi anche quelli di alcune basiliche romane, sebbene quasi tutti siano poi stati manomessi, quasi rifatti e nascosti dalla magistrale fusione del nuovo stile operata dai maestri Cosmati che vennero dopo circa un secolo.
Chi ha analizzato approfonditamente il pavimento di Desiderio nella basilica di Montecassino, conosce bene le differenze stilistiche che vi sono tra i pavimenti precosmateschi di diretta discendenza cassinese e quelli realizati dai *magistri romani* del XIII secolo. Io ho cercato, per quanto ho potuto, di distinguerne le caratteristiche dove era più difficile osservarle per via della continua fusione tra le due scuole che si sovrappongono costantemente nei pavimenti romani, andando a coprire un arco di tempo a volte molto lungo, anche più di mezzo secolo.
Come ho già avuto modo di evidenziare in altri miei studi sull'arte cosmstesca, molti dei pavimenti delle basiliche romane sono il risultato di una serie di manomissioni, tra cui distruzioni, incuria, rifacimenti barocchi, ricostruzioni, restauri più o meno seri e via dicendo, che interessano i manufatti in massima parte dall'epoca delle innovazioni dell'architettura barocca (XVII secolo), fino ai primi anni del XX secolo. Lasciando da parte le cose più evidenti che si possono osservare visualmente nei pavimenti, visitando le basiliche di Roma, come per esempio rifacimenti moderni con materiali del tutto nuovi, oppure i restauri del tardo Ottocento che riutilizzano almeno una parte del materiale originale recuperato, si dovrebbe porre l'attenzione sugli stilemi, fondamentalmente diversi, che caratterizzano i pavimenti precosmateschi discendenti dal prototipo cassinese, da quelli realizzati *ex novo*, o in aggiunta ai precedenti, dai maestri Cosmati. Tali caratteristiche si osservano principalmente nell'uso di tessere marmoree di più grandi dimensioni destinate in gran parte a ricoprire le partizioni rettangolari realizzate nelle navate laterali delle chiese; nella sequenza di motivi geometrici semplici, quasi una riproduzione fedele del repertorio utilizzato nel pavimento di Montecassino; in una diversa scomposizione degli elementi minori delle figure che si ripetono per autosimilitudine, più minuta nei pavimenti cosmateschi, più grossolana nei pavimenti precosmateschi; in quelle caratteristiche stilistiche legate principalmente allo stile bizantino nei primi e decisamente più classiche, ripetute secondo uno schema personale e rappresentativo di ciascuna botega, o addirittura tra i diversi maestri della stessa famiglia, nei Cosmati. Se si considerano queste fondamentali caratteristiche differenti tra le due scuole, si riesce facilmente ad abituare l'occhio a distinguere gli stili anche nei pavimenti

dove questi furono sapientemente conglobati dalla mirabile arte dei maestri romani.
Tornando ai pavimenti realizzati sotto l'abate Desiderio a Capua, questi sono tutti tra loro simili e presentano chiaramente le caratteristiche suddette, in contrapposizione con quelli più strettamente vicini allo stile dei Cosmati.
Per quanto concerne il pavimento originale dell'ex monastero di San Benedetto a Capua, le sue lunghe vicissitudini ce lo mostrano in una condizione totalmente alterata e di cui solo alcuni fortunati frammenti sono visibili come erano in origine, sebbene siano stati manomessi in parte forse al tempo in cui furono scoperti e quando una parte del pavimento fu rimontato in modo del tutto casuale sul presbiterio moderno della chiesa, anche se secondo una mia ultima analisi, il pavimento del presbiterio potrebbe non essere lo stesso del monastero di San Benedetto. Infatti, esso potrebbe essere un avanzo del materiale proveniente dall'antico pavimento del Duomo di Capua di cui una parte fu rimontata nel Settecento nella cappella del Sacramento. Le ricorrenti figure a stella, i dischi e lo stile delle tessere marmoree, infatti, sembrano avere le stesse analogie e caratteristiche.
Le immagini che seguono, mostrano i tre riquadri con il pavimento il più vicino all'originale.



Fig. A



Fig. B


Fig. C


Fig. D


Fig. E


Fig. F


Fig. G

Il dettaglio mostra due tipologie del pavimento. Il riquadro più piccolo (figg. B, D) esibisce un motivo *ad quadratum* in tessitura ortogonale, prevalentemente formato da tessere di colore chiaro. I triangoli neri o altre alterazioni, sono da addebitare a maldestri restauri. Il riquadro grande (figg. C, E), mostra una sequenza di quadrati, alternativamente interi e suddivisi in due triangoli. Motivi semplici che appartengono alla tipologia dei primi pavimenti precosmateschi. Nelle figg. F e G si vede il terzo riquadro, protetto dalla teca di vetro. Qui il pavimento mostra che un tempo fu soggetto a devastazioni come si vede nella mescolanza cromatica delle tessere e dal penoso stato conservativo, mentre il disegno geometrico è un semplice motivo a quadrati uniformi alternati ad altri scomposti in quattro triangoli. Anche in questo caso, quindi, la mano incuriosa dell'uomo ha operato alterazioni con l'uso di tessere di riempimento degli spazi vuoti, ma di colore e materiale diversi.

I disegni geometrici visibili oggi sul presbiterio e che forse reimpiegano parte delle tessere che una volta componevano il pavimento originale, sono certamente frutto di una immaginaria e casuale ricostruzione moderna, effettuata forse durante una delle ultime trasformazioni della chiesa. Non è possibile, quindi, avere una idea del disegno unitario generale dell'intero pavimento originale. Probabilmente i motivi ricavati sul presbiterio sono in funzione della forma delle tessere impiegate, così i molti triangoli e rombi, sono stati utilizzati per fare i diversi cerchi che si vedono ma, a parer mio, nessuno dei riquadri realizzati corrisponde a una parte qualsiasi del pavimento originale di cui è forse andato perduto il senso compiuto del disegno unitario. Non è dato neppuer sapere con certezza se il materiale impiegato sul presbiterio sia realmente derivato dall'antico pavimento che invece si vede nei tre riquadri della navata destra il cui materiale (le tessere) sembra essere, ad occhio, sensibilmente diverso per tipologia e stato conservativo.

La totale corruzione della simmetria policroma tra le tessere stabilisce che la ricostruzione del pavimento sul presbiterio deriva da una devastante opera di assemblaggio del materiale utilizzato, tra cui parte delle tessere antiche (molte delle quali colorate) e buona parte composta da tessere di materiale recente, specie quelle di colore bianco. La tecnica del mosaico è lontanissima da quella che si può rintracciare nella maestria degli antichi artisti della scuola bizantina. In molti punti si vedono le linee di fuga di più grande spessore rispetto ad altre, gli incastri non ben riusciti e spesso asimmetrici, rappezzi, mescolanze di motivi geometrici con soluzione di continuità, disallineamento delle tessere e superficialità di esecuzione su larga scala. Tutto ciò si rende ben evidente sul pavimento del presbiterio, cosa che, in massima parte, non si riscontra nei due riquadri maggiori che mostrano il pavimento originale, o quasi.

Tra le peculiarità si riscontra un uso frequente della stella a sei punte, formata da sei losanghe romboidali. Ve ne sono di due tipi, quelle di più grandi dimensioni di colore giallo e quelle di piccole dimensioni, inscritte in un esagono o in un cerchio, fatte di tessere di colore bianco. Nel pavimento si riscontrano anche isolati motivi apparentemente senza alcun nesso logico con il resto del disegno: una piccola scacchiera, l'inserimento di stelle, o di piccoli cerchi con al centro un dischetto di porfido, ecc. Ciò che si nota, è la grande assenza di un repertorio geometrico che, sebbene non vastissimo per i pavimenti precosmateschi, conta usualmente almeno una trentina di motivi geometrici o più. Qui si osserva solo un'abbondanza di tessere quadrate, triangolari e romboidali a formare prevalentemente motivi *ad quadratum*, *ad triangulum* e cerchi con fasce di triangoli raggianti senza significato perché al centro non vi è un gran disco di porfido, come generalmente in uso nei pavimenti di questo genere, ma un motivo a stella o dischi di porfido di misura inadeguata perché prelevati da altri contesti in cui erano in origine impiegati. La parte di pavimentazione che sta sul gradino superiore del presbiterio invece è una composizione moderna che mostra una lontanissima e mal riuscita imitazione del pavimento musivo col quale nulla ha a che fare sotto tutti i punti di vista. Le ultime due foto mostrano un motivo *ad triangulum* con tessere esagonali e triangolari e due file di ottagoni, uniche varianti allo sterile repertorio geometrico utilizzato in questo pavimento.










LA BADIA BENEDETTINA DI SANT'ANGELO IN FORMIS

L'abate Desiderio ricostruì la chiesa tra il 1072 e il 1087, impiegando ovviamente quelle maestranze bizantine, o gli allievi di quella scuola da lui stesso istituita, per realizzare lo splendido ciclo di affreschi che è ancora ben visibile oggi. E' praticamente impossibile non credere che entro il 1087 (ma forse ancora prima), egli non avesse comandato ai suoi artisti di adornare la chiesa con un pavimento musivo ad imitazione di quello della basilica di Montecassino. La chiesa, quindi, doveva essere dotata di un proprio pavimento precosmatesco. Ad una analisi visuale sembra che la superficie della chiesa sia dotata di almeno quattro pavimentazioni, differenti per tipologia ed epoche. La prima e più antica è testimoniata da alcuni reperti facenti parte del pavimento del tempio della dea Tifatina su cui la chiesa è sorta, composto di pezzetti di marmo bianco a piccolissimi quadrelli; un secondo pavimento di epoca medievale è certamente quello che più si avvicina, per stilemi e tipologia delle tessere, a quello di Montecassino, e potrebbe essere il pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio. Esso è composto per lo più di motivi a esagoni inscritti di grandi dimensioni, tipico dello stile dei pavimenti precosmateschi e da una decina di motivi semplici senza scomposizioni minute delle tessere. Si trova nella cappella della navata destra della chiesa e la sua affinità con il pavimento della basilica superiore di San Vincenzo al Volturno è indubbia. Un terzo pavimento, della stessa epoca desideriana, quasi un gemello di quello della badia stessa, è quello proveniente dall'ex monastero di San Benedetto, come testimoniato da P. Parente[1] prima, e da Angelo Pantoni[2] poi, secondo i quali esso fu smontato dal monastero e trasportato nella badia a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Questo mostra in buona parte tutte le caratteristiche viste sopra per il pavimento della parrocchia dei santi Filippo e Giacomo. Un quarto pavimento sembra essere presente nella badia ed è riconoscibile nei riquadri di una parte della navata sinistra della chiesa in cui sono esibiti dei fiori stilizzati inseriti tra le tessere dei motivi geometrici *ad quadratum*. La condizione di corruzione della simmetria policroma delle tessere dimostra che il pavimento non è originale, ma ricomposto, o maldestramente restaurato in qualche epoca per cui non siamo in grado di sapere se tali figure, che richiamano soggetti floreali ed hanno prodotto approfondite analisi di studio da parte degli storici dell'arte, siano effettivamente originali o se fossero ricomposte in modo sufficientemente fedele per poter dire qualcosa di certo. Lo stile del pavimento sembra essere quello dei pavimenti di derivazione siculo-campana venuti dopo il periodo di Desiderio, probabilmente risalente ad un'epoca compresa tra la metà e la fine del XII secolo.

Nelle immagini 01 e 02 della pagina seguente, si vedono alcune porzioni del pavimento che ritengo essere quello fatto realizzare dall'abate Desiderio entro il 1087, perciò probabilmente eseguito dalla stessa schiera di artisti scaturiti dalla prima scuola bizantina di Montecassino dopo la consacrazione della basilica avvenuta nel 1071. E' la porzione di pavimento che più si avvicina non solo a molti dei reperti conservati oggi in abbazia, ma anche al primitivo pavimento della basilica superiore dell'abbazia benedettina di San Vincenzo al Volturno, in provincia di Isernia, a quello della cattedrale di Carinola e a quello quasi coevo del duomo di Capua. Come è evidente, questi primitivi pavimenti erano formati da motivi geometrici di largo respiro composti con tessere marmoree, le *crustae*, giganti se si paragonano a quelle utilizzate dai maestri Cosmati per le loro minutissime composizioni, anche nella ripetizione degli stessi disegni antichi. Questa caratteristica è particolarmente riscontrabile nel motivo dell'esagono raggiante inscritto, cioè un esagono centrale uniforme da cui si dipartono sei raggi che formano un altro esagono i cui vertici sono anch'essi esagoni uniformi. L'interno è composto da sei tessere triangolari.

---

[1] P. Parente, *La Basilica di S. Angelo in Formis*, S. Maria Capua Vetere, 1912, p. 61
[2] A. Pantoni, *Le vicende della basilica di Montecassino*, Montecassino, 1973, p. 193


01


02

Riquadri dell’antico pavimento desideriano ricostruito sull’antico pavimento in *opus alexandrinum.*



03



04

Parte del pavimento smontato nell'ex monastero di San Benedetto di Capua



Lungo la navata destra si osservano parti miste dell’antico pavimento prelevato nel monastero di S. Benedetto di Capua (fig. 05) con parti di pavimento di epoca posteriore forse appartenenti al pavimento post desideriano (dettaglio in basso della fig. 06).

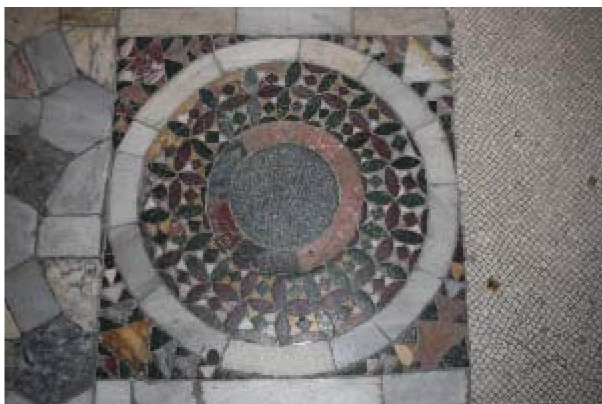


06


07


08

Dettaglio del pavimento post desideriano con i soggetti floreali.


09


10


11


12


13


14


15


16

Figg. 9-12. Sono raffigurati quattro dischi di tipologie diverse, di cui il più interessante è quello della fig.12 di cui si ignora il significato delle linee. Tutti e quattro però sono realizzati con tessere che sembrano appartenere ai pavimenti più evoluti, di epoca compresa tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo.

Fig. 13. Si osserva un misto della pavimentazione antica, compreso un frammento di lapide con iscrizione e una porzione di pavimento probabilmente derivato dal monastero di S. Benedetto di Capua.

Figg. 14-16. Due reperti esposti lungo il muro della navata sinistra, probabilmente prelevati da una delle tante chiese un tempo adornate in stile cosmatesco.

IL DUOMO DI CAPUA, cattedrale dei Santi Stefano e Agata

All'inizio della mia indagine storica ho creduto che anche i resti del pavimento musivo rimontato nella Cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Capua, fossero una significativa testimonianza di quello smontato nell'ex monastero di San Benedetto. Poi, in seguito ad una prova tangibile ho potuto constatare che in realtà si tratta di un pavimento indipendente dagli altri.
Il Duomo di Capua è l'edificio religioso che sorge insieme alla ricostruzione della città nella seconda metà del IX secolo. La chiesa è intitolata ai Santi Stefano e Agata e le sue vicende architettoniche hanno subito tali sconvolgimenti che è pressoché impossibile per noi stabilire cosa ne è stato dell'antico arredo medievale che, dalle ricche testimonianze sopravvissute, si comprende dovesse essere ricchissimo, come d'altra parte una cattedrale di tale importanza doveva meritare.
Secondo la tradizione, il duomo fu costruito per volere del vescovo Landulfo nell'anno 856. Da allora l'edificio ha subito una serie di distruzioni devastanti, quindi fu ricostruito nel X secolo e poi verso la fine dell'XI secolo, per volere dell'arcivescono Erveo tra il 1072 e il 1086. Date ricorrenti, quindi, che mostrano quasi una cronologia coeva per i pavimenti musivi capuani. Nel 1720, l'antica chiesa romanica fu totalmente devastata, quasi cancellata, dalla mania barocca dell'arcivescovo Nicola Caracciolo. Poi fu restaurata dal Cardinale Giuseppe Cosenza tra il 1854 e il 1857 e, infine, fu distrutta, quasi completamente rasa al suolo, durante i bombardamenti del 9 settembre 1943. Su quelle macerie, e dai resti della chiesa romanica e barocca, è rinata la nuova cattedrale in cui si possono ammirare i poveri resti degli splendori medievali voluti dall'arcivescovo Ervero e dai suoi successori.
In un quadro storico così drammatico è difficile poter dire qualcosa di specifico sugli arredi medievali e sul pavimento musivo di cui la chiesa era dotata, se non basandosi su una esigua traccia storica e sull'analisi dei resti sopravvissuti.

Il Pavimento

La traccia storica che mi ha permesso di ipotizzare per l'antico pavimento a mosaico della chiesa una sua indipendenza dagli altri pavimenti del genere di Capua, l'ho trovata in Gabriele Iannelli[3] il quale cita il normanno Erveo che in qualità di Arcivescovo di Capua dal 1071 al 1086 "*…di molte suppellettili ornava la Chiesa e ne covriva il pavimento di marmi a svariati colori e con musaici, detto perciò Tessellato. Onde a ragione meritò l'encomio, che scolpito vedevasi sull'architrave di un'antica porta dell'atrio:* **AUXIT OPUS, MORES, CLERUM QUOQUE, RES, ET HONORES: PRAESULTIS HERVEI LUX FULGIDA LUCE DIEI**".
Erveo, fu arcivescovo di Capua durante il fermento religioso, artistico e culturale benedettino di maggiore rilievo. La sua nomina avvenne nell'anno della consacrazione della basilica di Montecassino, di cui rimase certamente affascinato dagli splendori architettonici ed ornamentali fatti eseguire dall'abate Desiderio per mano dei suoi artisti bizantini; assistette all'elezione del Papa Vittore III (Desiderio) nel 1086, proprio nella sua città di Capua e quindi alla realizzazione degli arredi e del pavimento dell'ex monastero di San Benedetto, come certamente dell'arte di cui

[3] G. Iannelli, *Sacra Guida ovvero descrizione storica artistica letteraria della chiesa cattedrale di Capua*, Napoli, 1858, cap. I.

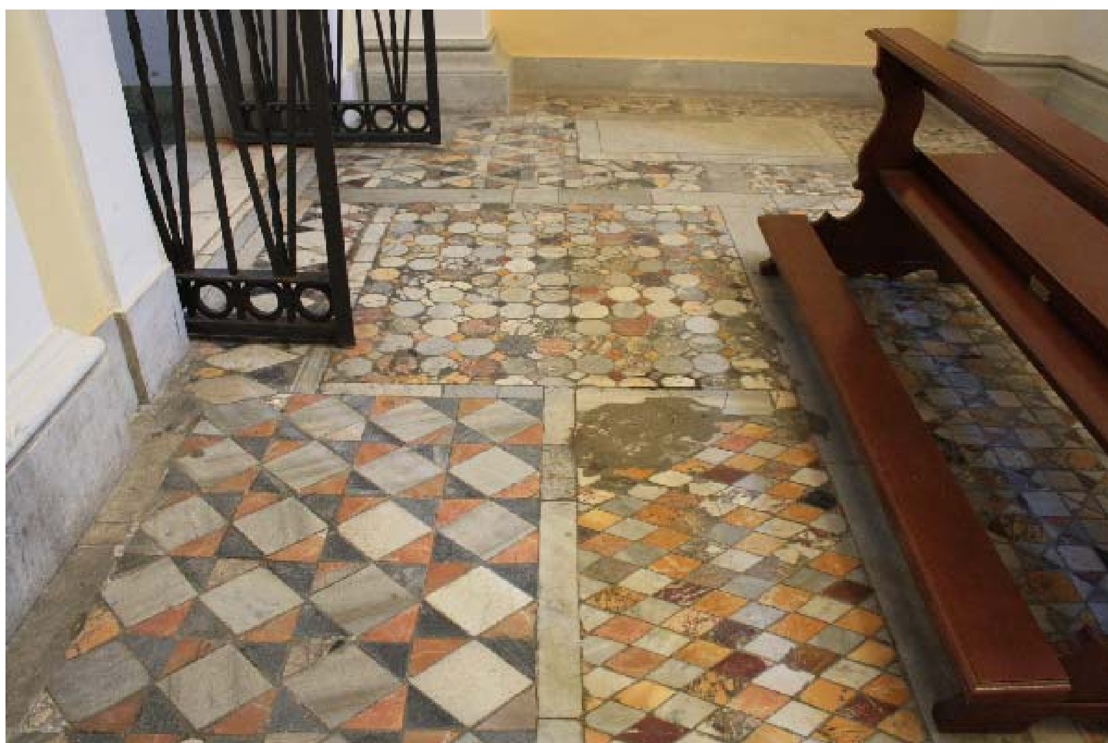
fu arricchita la badia benedettina di S. Angelo in Formis e chissà a quante altre meraviglie del suo tempo assistette. In un simile contesto, così ricco d'arte, è almeno doveroso credere che Erveo volesse fare lo stesso per la sua cattedrale, per giunta nello stesso periodo!
Infatti, egli realizzò il cosiddetto "atrio del paradiso", aggiunse un portico all'esterno dove ebbero sepoltura uomini insigni e di scienza; ampliò la chiesa in diverse parti, collocando dietro l'altare una cattedra marmorea, e presso i due corni dello stesso altare, due amboni uno dei quali, chiamato *pulpitum magnum*, era opera di gran pregio per le sculture, per le belle colonnette finemente intagliate e per i magnifici mosaici che l'adornavano. L'opera di Erveo fu continuata dagli arcivescovi Ottone ed Ugone nel XII secolo. E' ovvio che in una cattedrale adornata di un simile arredo, il pavimento doveva essere, come si conveniva in quei tempi, in *opus tessellatum*, come quelli che abbiamo già visto. Quindi, ci si aspetta di trovare una forte similitudine e molte analogie con i pavimenti di Montecassino, dell'ex monastero di San Benedetto a Capua, con quelli di S. Angelo in Formis, della basilica superiore di San Vincenzo al Volturno, ecc.
Dopo la mia visita alla cappella di Sant'Agata, detta *del Sacramento* nel Duomo di Capua, posso dire che le similitudini e le analogie con gli altri pavimenti ci sono proprio tutte e sono talmente evidenti da non farci avere il minimo dubbio sulla conclusione che quello che si vede oggi rimontato nella cappella del Duomo doveva essere proprio il pavimento fatto costruire dall'arcivescovo Erveo entro il 1086.

Descrizione del pavimento

Il litostrato originale non esiste più. La cappella del Sacramento fu ampliata nel 1720 per trasportarci il "Tesoro" della cattedrale. Essa si trova al termine della navata destra della chiesa ed è forse proprio grazie a questa scelta che il pavimento si è salvato dai bombardamenti del 1943. Da quanto si è potuto vedere, i resti del pavimento precosmatesco del Duomo di Capua possono definirsi tra i più importanti, insieme a quelli di Montecassino, in quanto essi ci sono pervenuti in uno stato conservativo, nelle sue parti originali, tutto sommato buono e sviluppati su una superficie di notevoli dimensioni, come appunto tutta l'area pavimentale della cappella stessa. Esso è stato rimontato in file di riquadri separati longitudinalmente al centro della cappella da una fascia principale di marmo bianco più larga e ortogonalmente a questa da altre fasce di marmo che creano alcuni riquadri. I motivi geometrici, sebbene disposti per riquadri, sono stati assemblati per la maggior parte con soluzione di continuità senza listelli di marmo che li separi. E' un errore di superficialità questo che si nota spesso nei pavimenti musivi riassemblati attorno alla metà del XVIII secolo, quando forse l'intento principale era solo quello di conservare il materiale, invece che buttarlo via, senza troppo riguardo per il suo valore storico. Nel miscuglio musivo si notano zone di pavimento originale e rattoppi di varie epoche, ma ciò che colpisce è proprio lo stile e le caratteristiche delle *crustae* utilizzate. Osservando questo pavimento, sembra di vedere i resti di quello di Montecassino e degli altri della stessa epoca. Il repertorio dei motivi geometrici rimane sostanzialmente lo stesso del pavimento di Desiderio, come si vede dalle figure che seguono.
Tuttavia, manca la gran parte degli elementi più importanti e caratteristici delle pavimentazioni in stile cassinese, cioè i riquadri con i disegni di quinconce, annodature, girali e soprattutto i dischi e le lastre di porfido. Nel pavimento della cappella del Sacramento, si vedono essenzialmente solo riquadri costituiti dai motivi geometrici pure caratteristici dei pavimenti precosmateschi, ma una pressoché totale assenza di quelle raffigurazioni meravigliose costituite dai ricchi disegni che impiegano i dischi di porfido, generalmente realizzati nelle fasce centrali del pavimento, come si vedono nell'incisione settecentesca di Gattola per il pavimento di Montecassino.



Pavimento nella zona centrale della Cappella del Sacramento e, sotto, nella zona all’ingresso.





Gli esagoni raggianti intersecantisi. Motivo comune nel pavimento di Montecassino.



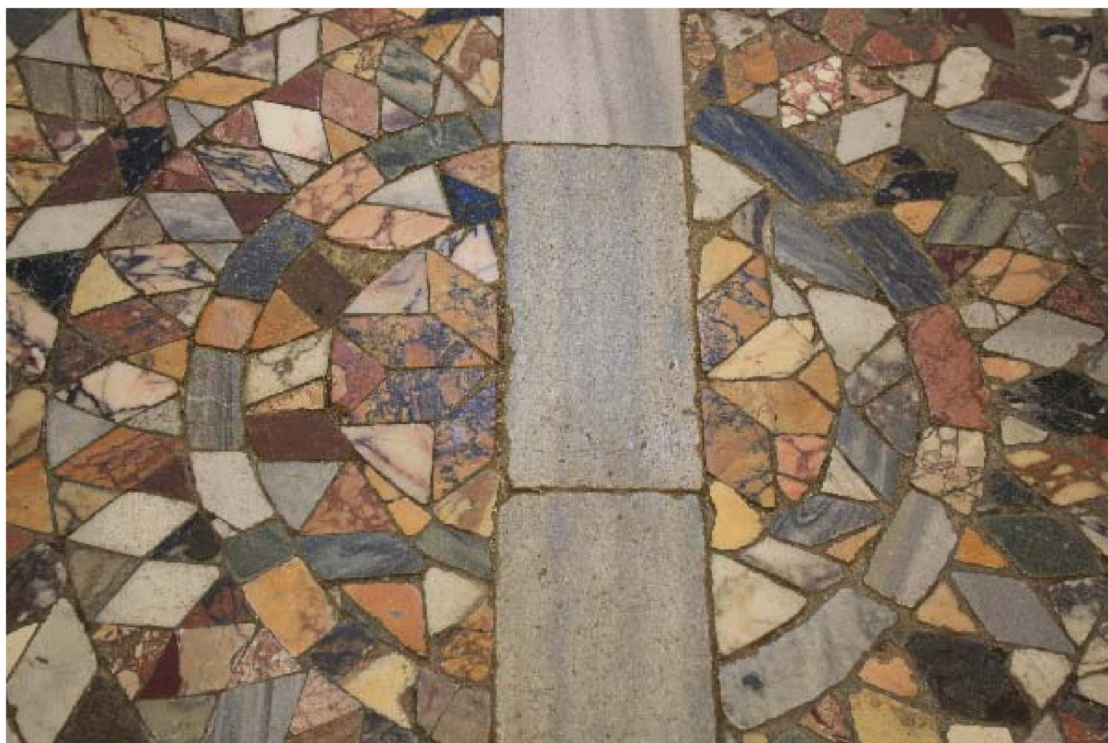
Il motivo ad ottagoni collegati da quadratini, riassemblato con buona parte di materiale originale.



Motivo a listelli rettangolari, caratteristico dei primi pavimenti precosmateschi. Si nota la mescolanza di tessere originali e la zona di pavimento rifatta moderna.



Una ruota ricostruita al modo di quelle presenti nel presbiterio della parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo, con predominanza di tessere romboidali.



Il dettaglio delle foto mostra l’alternanza di tessere originali con quelle più moderne per colmare i vuoti.

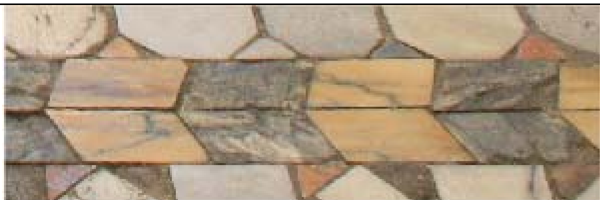




La fascia circolare centrale è costituita da rombi quasi del tutto originali, mentre gli esagoni bianchi sono moderni. Il motivo a cubi è realizzato con parte di tessere originali (specie sulla sinistra in basso), e più moderne per il resto del disegno. Il disco di porfido nero centrale è forse originale.



Una lastra marmorea all'ingresso con un motivo circolare a triangoli opposti. Intorno, un motivo ad esagoni interi e scomposti in elementi minori.

 ad cubum	 ad quadratum
	 Opus spicatum (o a zig-zag)
	
	 Rombi

	
	
	 Ottagoni e quadratini
 Esagoni	 Ottagoni curvilinei, quadratini e tessere oblunghe

 Esagoni grandi e rombi	 Esagoni piccoli e rombi
 Esagoni raggianti intersecantisi	



Una zona del pavimento con gli esagoni raggianti composti per la maggior parte di tessere originali.



In alcune parti, si osservano disegni composti con tessere a forma di trapezoide simmetrico che, con queste dimensioni, rappresentano una rarità nei pavimenti sia precosmateschi che di epoca cosmatesca. In questo caso, sono utilizzate per comporre una fascia circolare decorativa composta da un trapezoide simmetrico, i cui lati piccoli poggiano su un triangolo equilatero e i lati grandi su un triangolo isoscele.



Nell'immagine qui sopra si vede un pattern raro, forse unico. Esso consiste in una alternanza, in tessitura ortogonale, di quadrati bianchi grandi con quadrati scomposti in figure triangolari isosceli e trapezoidi simmetrici. Il probabile effetto visivo che doveva produrre era forse quello di esaltare i quattro triangoli isosceli, colorati rispetto ai trapezoidi bianchi, in modo da esibire una croce patente. Si è riscontrato un pattern simile nel pavimento della basilica di Montecassino, di cui questo potrebbe considerarsi una variante semplificata. La crusta a forma di trapezoide simmetrico si osserva con frequenza nel pavimento del Duomo di Capua ed è da notare che essa si riscontra difficilmente negli altri pavimenti, anche postumi, mentre la si ritrova un secolo dopo miniaturizzata nelle fasce decorative dei triangoli raggianti dei pavimenti di Iacopo I e Cosma (i pavimenti della cattedrale di Anagni ne costituiscono un ottimo esempio). A tal proposito, si fa notare come questo pattern sia assente, insieme a quello degli ottagoni curvilinei, nel pur completo articolo di Piazzesi e Mancini che offrono una catalogazione dei pattern cosmateschi[4]. Nel pattern di Montecassino, invece, la figura centrale è un esagono curvilineo inscritto in un cerchio.

[4] A. Piazzesi, V. Mancini, L. Benevolo, *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", V, 1954

I reperti cosmateschi del Duomo di Capua

Notizie storiche di qualche importanza relative alle opere eseguite dall'arcivescovo Erveo e sulle vicende dei due storici amboni smembrati poi durante il barocco, si possono ricavare da Gabriele Iannelli nell'opera citata.

"Ancora all'Arcivescovo Eneo è che deve ascriversi l'ampliazione di più punti della chiesa, massimamente l'opera dell'antico Coro, il quale nel mezzo della navata maggiore costruito, girava in forma circolare colle spalle al popolo; per lo contrario dell'ara massima, la quale disposta col dorso ad oriente faceva sì, che il celebrante verso del popolo appunto tenesse il viso rivolto. Sorgeva questo altare sotto un bel fregiato cupolino da quattro piccole colonne sostenuto, sopra cui elevavasi maestosamente il grande arco della tribuno. Dietro dell' altare collocata vedevasi la marmorea cattedra dell'Arcivescovo, e più in là, presso i due corni dello stesso altare, i due amboni; l'uno più piccolo, detto *Suddiaconale*, per esservi cantata l'Epistola; e l'altro, a destra dell'altare, molto più sontuoso e magnifico, detto perciò il *Gran Pulpito* (PULPITUM MAGNUM), fatto perchè di là il Prelato le sue concioni al popolo porgesse, ed ordinariamente per cantarvi il Vangelo in giorno di Pontificali cerimonie, ed anche per intonarvi solennemente l'*Exultet* nella funzione del Sabato Santo.

Questo secondo Ambone *Diaconale*, opera di gran pregio e di gran vista, mirabilmente decorato di scolture e di mosaici, più che l'altro non era, sostenuto vedevasi da sei belle colonnette, poggianti sul dorso di altrettanti leoni parimente di marmo, due de' quali ora trovansi di sostentacolo alla gran vasca Battesimale entro il duomo medesimo. Per quanto vuolsene giudicare da quell'altro così ricco ambone tuttora esistente nella Cattedrale di Sessa, dopo circa duecento anni fatto eseguire, con certa imitazione del nostro, dal Vescovo Giovanni, doveva il medesimo nostro ambone offrire la lunghezza di presso a palmi quattordici, e presso a dieci di larghezza; ed in guisa dispostola presentare sul davanti ed indietro due archi maggiori, e quattro più piccoli divisi a destra ed a sinistra degli altri due lati. Tre degli antichi sei archivolti di questo ambone, che rivolgevano sulle descritte colonnette, son tuttavia esistenti: uno conservato nel cortile del palagio Arcivescovile, di palmi sei e due once di larghezza, da cui sono stati presi tutti que' pezzi di musaico, co' quali si è attualmente risarcita la marmorea colonna del Pasquale cero: e due altri fan parte del pavimento del Tesoro, collocati innanzi ai due balaustri delle due prospettive Cappelle di S. Prisco e S.Tomaso. Quello in piedi della Cappella di S.Tomaso segna le stesse misure del precedente, ed è rimarchevole per due figure in bassorilievo poste sull'estremo degli angoli, delle quali ciascuna stringe in pugno un piccolo svolto papiro. L'altro innanzi alla Cappella opposta, che supera in larghezza i due precedenti di sole once sette, non ha figure, ed è assai più egregiamente smaltato di musaici a svariato disegno. Ornamento ancora a' laterali de' parapetti di questa insigne bigoncia erano quelle stesse lunghe tavole di marmo con tondi di porfido, e consimile sopraffino ricamo di mosaici, ora addossate a' laterali muri del Sacello del S. Sepolcro nel Succorpo. Su' fianchi infine di esso medesimo Ambone sorgeva in piedi quella stessa così pregiata colonna per uso del Pasquale Cereo, or con tanto savio accorgimento trasportata di nuovo nella Cattedrale, da cui era stata eliminata…

Ottone nel 1119, e poi il successore Ugone nel 1130, maggiori cure adoperarono nel terminare l'opera di Erveo. Ricche somme versava Ottone in ornare i muri intorno intorno, parte di marmoree tavole, e parte di affreschi secondo lo stile de' tempi, ed apriva una Cappella per uso del Tesoro, tramezzo a quel punto, ove al presente trovasi la scalinata che monta al Palazzo Arcivescovile, coll'adiacente Cappella di S. Lucia da un lato, e colla sacrestia de' Clerici dall'altro…

Ma molto più ammirevole fu l'opera dell'Arcivescovo Ugone, alle cui istanze Greci Artefici eransi recati in Capua per nuova esecuzione di figurati lavori a mosaico, che tutto riempir dovevano il

vasto circuito della tribuna. Prima che fossero stati abbattuti nel 1720, già il Ciampini, considerandoli come tra' principali preziosi musaici Italiani, ne avea tratto un diligente disegno, che pubblicava con varie illustrazioni nella sua opera *Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva opera, sacrarum, profanarumque aedium structura, dissertationibus, iconibusque illustrantur* (Roma 1690-99, in fol.). Ancora il Mazzocchi ne avea trattato in un lavoro a parte, col titolo *Ad Musivum Apsidis Camparne*, rimasto inedito fra le altre molte cose di quel grand' uomo. E bella menzione degli stessi parimente han fatto nelle loro Opere Monsignor Borgia e il Cardinal Furietti…

Cinzio della Pigna seguiva i restauri nel 1288: e stanno fino al presente per attestarlo più stemmi suoi, consistenti in una semplice pina sopra se stessa verticalmente sostenuta. Quali stemmi veggonsi abbasso il succorpo, intorno al tempietto del S. Sepolcro, addetti propriamente a formar le basi di quelle fasce a mosaico, che veggonsi incastrate a muro tra colonnetta e colonnetta del recinto esterno e posteriore di esso medesimo tempietto. Il che ci dà motivo di credere, che fosse stata per avventura da questo Arcivescovo ristorata, o alcun poco ampliata la vecchia *Confessione,* lì in piedi del maggiore altare dal grande Erveo la prima volta dischiusa.”.

Da quanto si legge, pare che nel 1130, cioè circa sessant’anni dopo la consacrazione della basilica di Montecassino, vi fossero ancora artisti bizantini formatisi alla scuola di Desiderio che operavano sul territorio di Capua. I due antichi amboni di Erveo smembrati in numerosi pezzi disseminati in vari luoghi e di cui qualcosa, come gli archetti, si conservano ancora nella cappella sinistra della chiesa. Le decorazioni delle colonne del tempietto nella cripta sembra siano state realizzate da Cinzio della Pigna e forse restaurate al tempo dell’arcivescovo Caracciolo. Alcune delle fasce di decorazione musiva dei vecchi amboni sono servite per decorare il candelabro per il cero pasquale e altri reperti come plutei della tribuna del coro, paliotti d’altare, ecc., sono stati raggruppati nella cappella sinistra.

Ma un altro ambone doveva essere nella cattedrale attorno al 1224. E’ Francesco Granata[5] a ricordarcelo il quale scrive che Pandolfo è menzionato scolpito nell’antico pulpito con i seguenti versi:

HOC OPUS EST STUDIO PANDULFI PRAESULIS ACTUM QUEM DOCET IN PROPRIO REGNO VERBUM CARO FACTUM.

Mentre il nome di Giovanni è inciso sulla base del candelabro per il cero pasquale nei seguenti versi:

HOC OPUS EST MAGNAE LAUDIS FACIENTE JOANNE.

---

[5] Francesco Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli, 1766, pag. 214



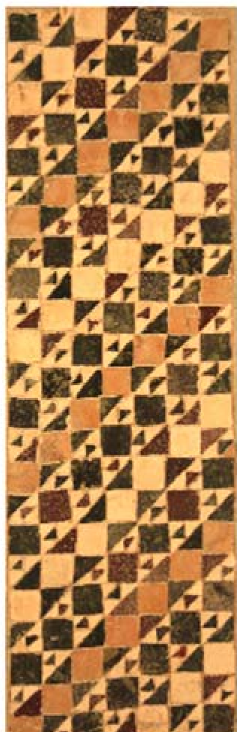
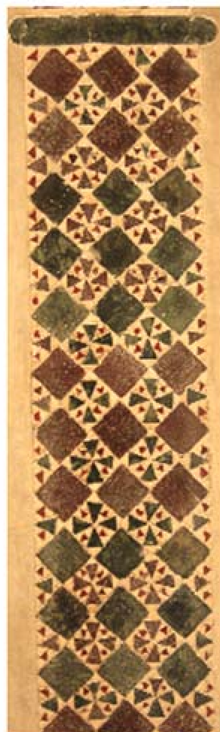
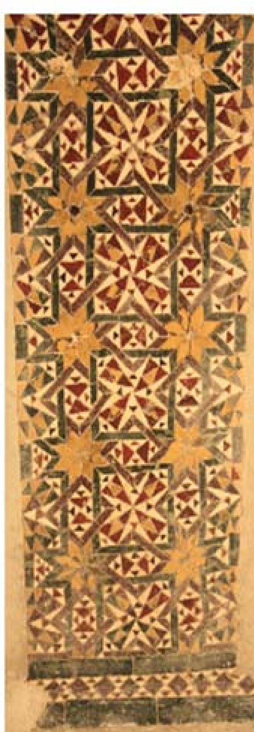
Il Sacro Tempietto nella cripta. Le decorazioni a mosaico sulle colonne incastrate nel muro, forse furono fatte da Cinzio della Pigna nel 1288, come riporta Iannelli.









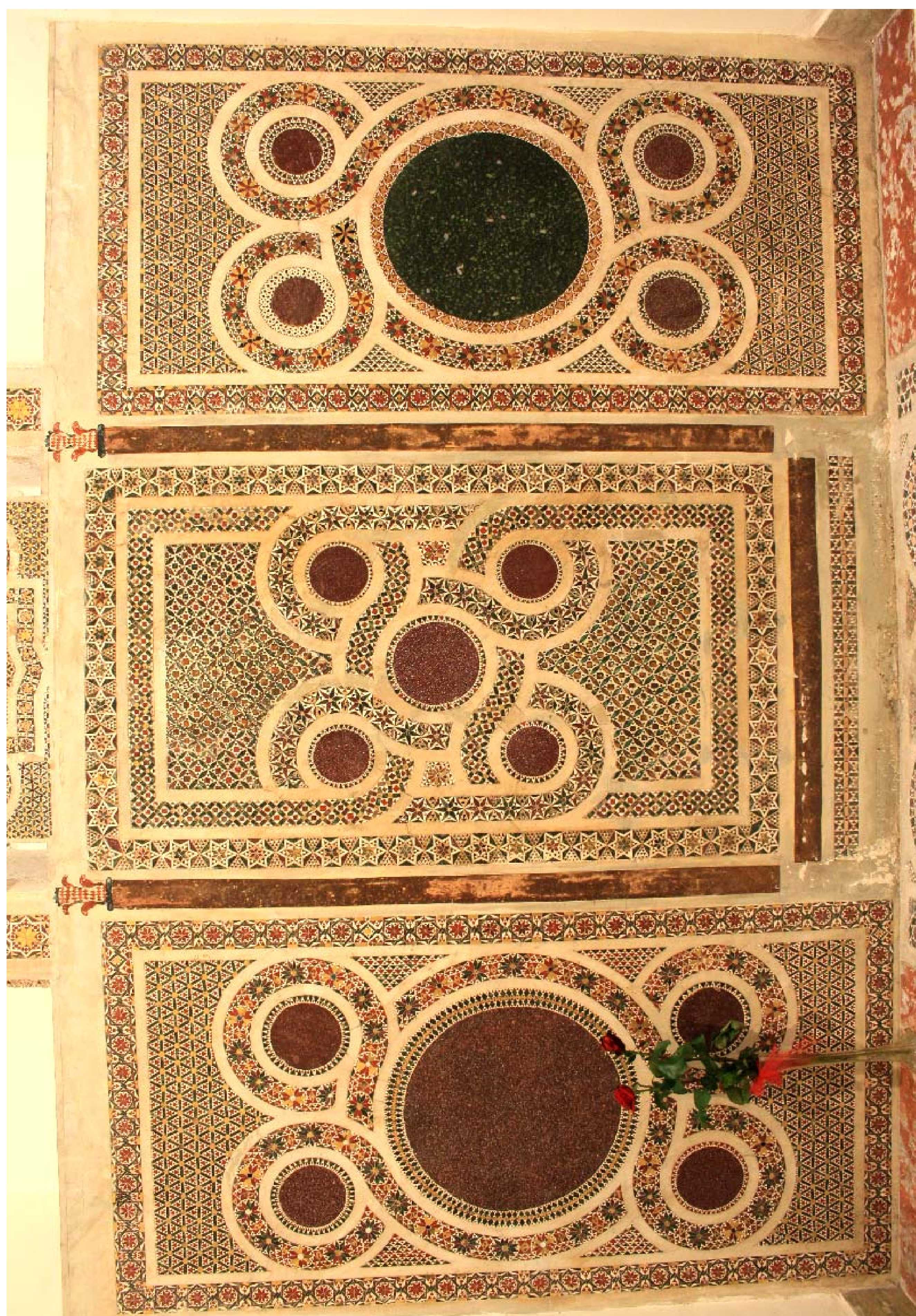










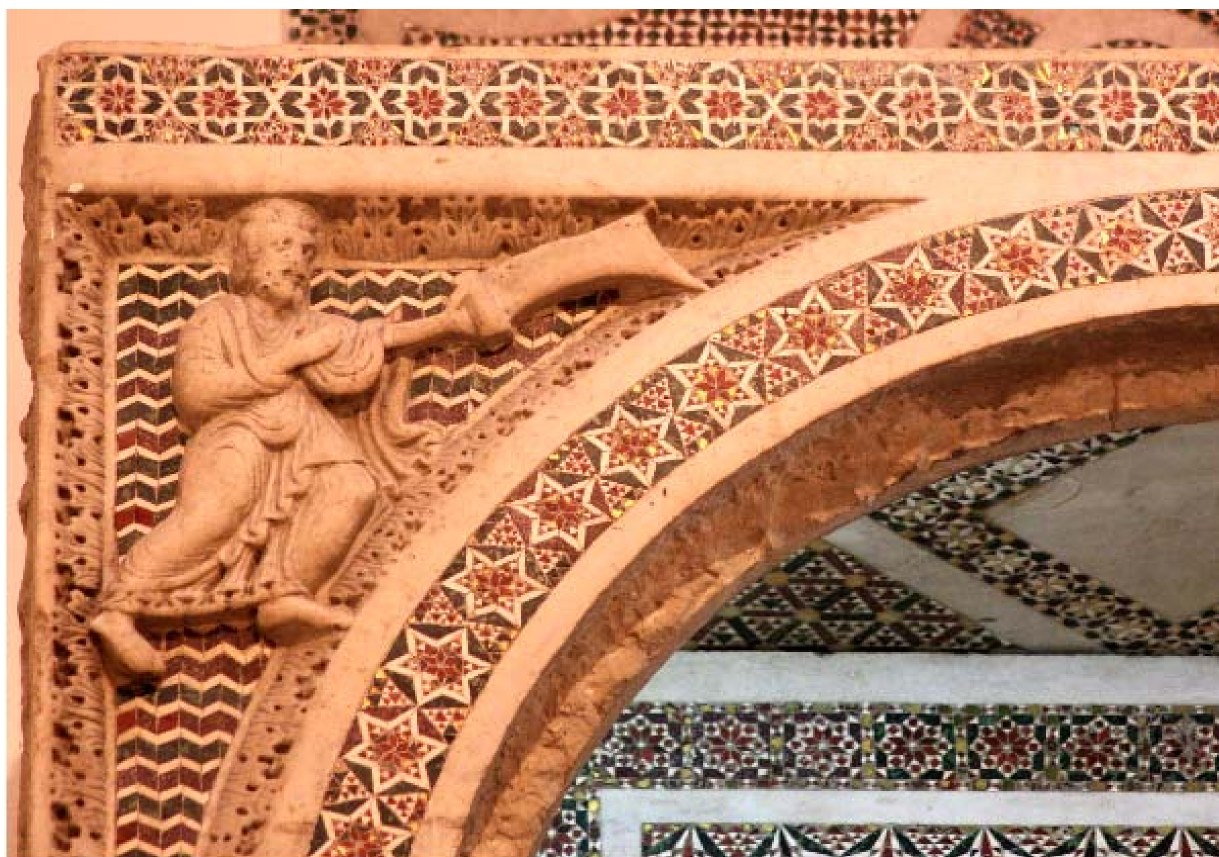






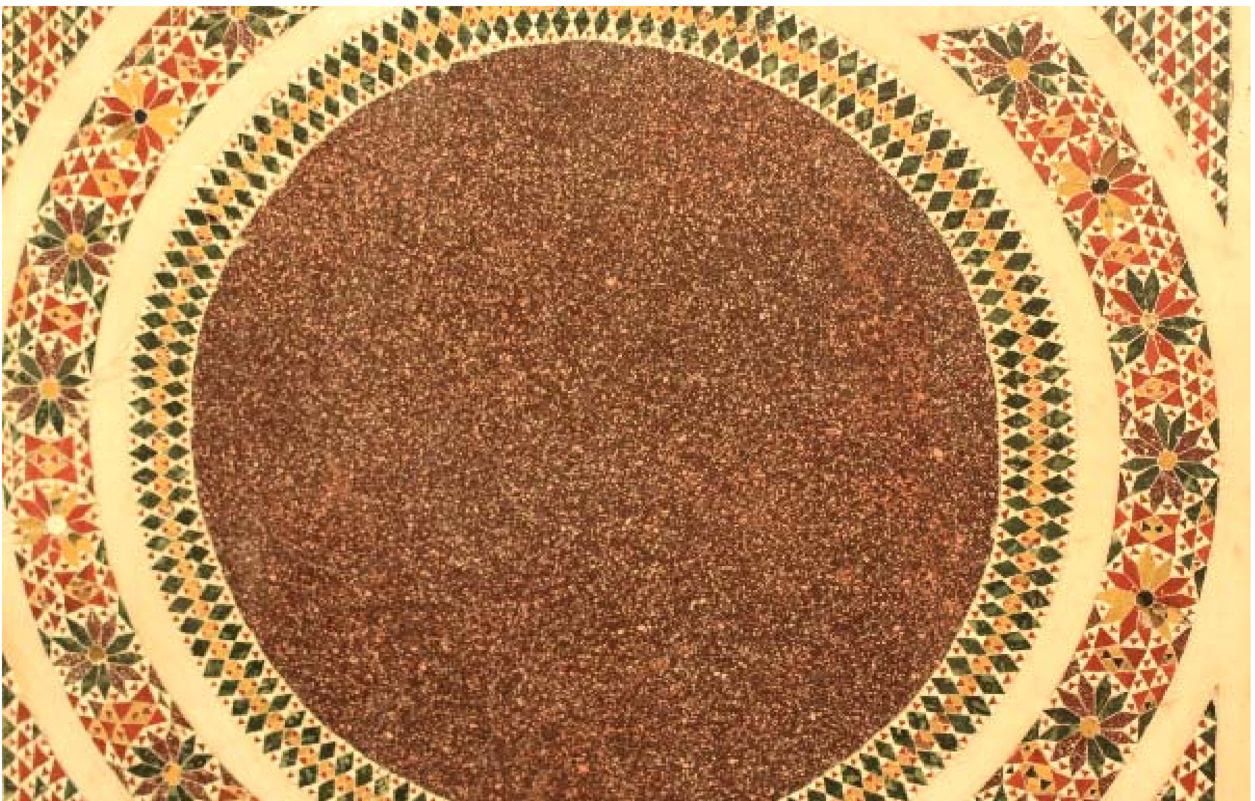






I due bassorilievi raffiguranti figure umane che mostrano un papiro srotolato ai lati dell’archivolto dell’antico ambone di Erveo, come descritto da Iannelli.





































I reperti del Duomo nella descrizione di A. Carotti

Anna Carotti, nel citato aggiornamento del 1982 all'opera di Bertaux ha fatto una ricognizione dei reperti dislocati nel duomo di Capua:

"Dopo le distruzioni belliche e la ricostruzione della cattedrale di Capua i frammenti di ambone a intarsio ricordati dal Bertaux sono stati usati, in gran parte, per decorare la cappella in fondo alla navata sinistra. Sulla parete principale tre grandi tavole, ornate da intrecci che si snodano intorno a cinque dischi, rivestono un basamento che sorregge un'edicola in cui sono incorporati due fasce lunghe, due montanti con capitelli stilizzati, quattro lastre a disegni geometrici e l'arco con i due profeti. Al di sopra sono incastrate nella parete altre tre lastre con dischi e meandri. Due tavole a intarsio sono nel pavimento mentre la mensa dell'altare è sorretta ad due frammenti di fasce e da un arco che ha nel retro resti di sculture più antiche. Le due pareti laterali presentano una decorazione simmetrica: due archi e quattro fasce lunghe formano due finte porte sovrastate da un lato e dall'altro da una formella a cinque dischi. Completano l'insieme due frammenti di fasce e due montanti con capitelli a intarsio. A coronare questa discutibile riutilizzazione dei frammenti medioevali non manca una lastra musiva moderna dove, su sfondo dorato, spicca il nome dell'arcivescovo e la data: 1969. Gli intarsi di alcuni frammenti sono costituiti da combinazioni geometriche, di derivazione bizantina, di grossi tasselli più piccoli non solo di marmo e di porfido ma anche di vetro rosso, bianco, nero, oro e presentano anche composizioni di origine islamica. E' probabile che nella cappella non siano stati riutilizzati tutti i pezzi sfuggiti ai bombardamenti e che quindi altri resti siano conservati in qualche deposito della cattedrale o dell'episcopio.
Nelle pareti del tempietto della cripta, sono ancora incastrate le dieci colonnine, molto simili tra loro come anche i relativi capitelli a ornati di foglie d'acanto e i montanti intarsiati descritti dal Bertaux, due con poligoni stellati e quattro con semplici combinazioni geometriche, coronati da capitelli stilizzati e da motivi a pigna".

Sembra di capire che in questa descrizione l'autrice non faccia riferimento al breve passo di Iannelli quando parla dei probabili restauri del 1288 di Cinzio della Pigna nel tempietto e del fatto che le pigne ivi rappresentate possano far pensare che egli sia il probabile autore degli intarsi nelle colonne.

Capua, chiesa di Sant'Angelo in Audoaldis

La chiesa di Sant'angelo in Audoaldis è una mia riscoperta recente nell'ambito dei pavimenti precosmateschi, in quanto nessun autore pare ne abbia mai più parlato dai tempi della pubblicazione di Giuseppe Zampino in Napoli Nobilissima[6], tanto da sembrare esser caduta oggi nell'oblio generale.
Purtroppo, nonostante le mie pressanti richieste, anche presso la Curia Arcivescovile di Capua, non ho avuto la possibilità di visitare la chiesa che allo stato attuale è in fase di restauro perenne e, siccome mancano i fondi per poter andare avanti, è stato scelto di "preservare" la chiesa chiudendola e abbandonandola. A sua volta, il pavimento è stato coperto con una gettata di cemento che, si spera, sarà tolto nel momento in cui saranno ripresi i lavori di restauro.
Stando così le cose, non possiamo fare altro che attingere dall'unica fonte, quella di Zampino, in cui si riesce a vedere una foto di una porzione del pavimento ed una pianta di come si presentava il litostrato nella chiesa nei primi anno '60 del Novecento. Mi muoverò, quindi, sul palinsesto dell'articolo di Zampino, per quanto riguarda le notizie storiche che possono interessare questa indagine, aggiungendo le mie considerazioni personali su quanto è possibile dedurre dello stato del pavimento e di una sua possibile derivazione da Montecassino.

[6] Giuseppe Zampino, *La chiesa di Sant'Angelo in Audoaldis*, Napoli Nobilissima, vol. 7, 1968, pp. 138-150

Fra l’856 e il 1059 sorsero molte chiese longobarde a Capua, ispirate alla tipologia della basilica paleocristiana, ovviamente in proporzioni ridotte. Dedicata all’Arcangelo S. Michele, la chiesa fu sconsacrata nel 1790; più tardi, probabilmente dopo il 1860, fu incorporata in un edificio civile di infimo ordine e la navata principale fu adibita a deposito di legname. Nel 1948, demolita ogni sovrapposizione, furono riportate alla luce le strutture originarie. La chiesa prospetta lo spiazzo detto della “Reale Sala d’Armi” su cui si affacciano la chiesa di S. Giovanni delle Monache, ora trasformata in Arsenale, e il castello normanno, costruito tra il 1050 e il 1064. Nella zona sorgeva il palazzo dell’antica e nobile famiglia degli Audoaldis.
La chiesa presenta una pianta basilicale a tre navate con tre absidi. La navata centrale è separata da quelle laterali da sei arcate per lato che poggiano a loro volta su dodici colonne.
Senza dilungarmi sulla descrizione dell’architettura generale della chiesa, riporto direttamente quanto scrisse Zampino sul pavimento nel 1968:

“Uno degli elementi di maggiore interesse è il bellissimo pavimento musivo in tesserine di marmo bianco e di marmi colorati, ripartito da due larghe file di elementi marmorei bianchi, disposti in senso longitudinale, in tre grandi zone, suddivise a loro volta in riquadri rettangolari da fasce minori. Nella zona centrale la pavimentazione presenta un disegno uniforme, costituito da elementi romboidali; ai lati, invece, ogni riquadro ha un suo particolare disegno, arricchito dalla varietà di marmi, tra cui il serpentino egiziano, il porfido, il cipollino ed altre pregevoli pietre colorate. Di non minore bellezza è la pavimentazione della prima campata della navata sinistra, anch’essa costituita da tesserine dei suddetti tipi di marmi colorati ed analoga, per materiale e disegno, alla zona presbiteriale del pavimento di S. Angelo in Formis, nonché ad alcuni elementi della pavimentazione della cappella del Sacramento nel duomo di Capua…(…)…Infine, lungo le pareti della navata centrale, in corrispondenza delle arcate dell’ultima campata, sono stati rinvenuti i frammenti di un’altra pavimentazione in marmo, con tesserine variamente colorate di forma irregolare”.

“Le prime notizie storiche documentali della chiesa risalgono al 1066, cioè all’atto di donazione con il quale *“il principe normanno Riccardo I dotava la chiesa di S. Angelo in Formis delle rendite di un suo possedimento di Sarzano e della chiesa di S. Angelo “que videtur intus Capuam iuxta plateam de Audoaldiski”. L’arcivescovo capuano Ildebrando non convalidò la donazione, asserendo che la chiesa donata non era di proprietà dei principi ma della curia arcivescovile; solo nel 1073 si pervenne ad un compromesso per cui l’arcivescovo dava il suo assenso alla donazione in cambio della chiesa di S. Giovanni di Landepaldi. Dopo tale permuta la chiesa fu donata ai monaci di S. Angelo in Formis e tale donazione fu confermata dai principi Giordano nel 1089, Riccardo II, nel 1095 e nel 1098, Roberto, nel 1107, Giordano II, nel 1120, Lotario III, nel 1137. Ne nacque tra l’arcivescovo capuano e gli abitanti di Montecassino una secolare controversia, riguardante la giurisdizione di S. Angelo nonché delle chiese dei S.S. Rufo e Carponio e di S. Martino “ad judaicam”. La lite fu risolta solo nel 1706 dall’arcivescovo di Capua Nicola Caracciolo, che, cedute ai padri cassinesi la parrocchia di Sorbello in diocesi di Sessa e quella di S. Secondino in diocesi di Capua, ottenne in cambio le chiese contese; aveva così termine la giurisdizione benedettina in Capua*”.

“Verso la fine del X secolo, la chiesa subì un rimaneggiamento: si elevò di circa mezzo metro il livello della pavimentazione realizzata in marmo; fu rifatto il ciclo di affreschi che adornava la chiesa. A questo nuovo ciclo dovettero appartenere i resti pervenutici, sul muro alla sinistra dell’abside e su quello superstite dell’abside stessa. E’ da porre in rilievo l’interesse del frammento esistente nell’abside che presenta un motivo figurativo rarissimo in pittura, ossia quello dei cosiddetti “entrelacs”, riecheggiante anch’esso motivi classici. Infatti, come osserva il Mazzanti, “la particolare ornamentazione ad intrecci curvilinei nacque a Roma ove ebbe applicazione nei mosaici colorati della epoca classica, prima, nella scultura ornamentale dei bassi

tempo dopo e finalmente nei mosaici tessellati cosmateschi nel medio evo". Dopo la conquista normanna di Capua ed il conseguente ampliamento delle mura, si ebbe, nella seconda metà del secolo XI, la radicale trasformazione della chiesa, con l'aggiunta delle navate laterali e l'allungamento della navata centrale; il pavimento fu rialzato al livello attuale e rifatto".

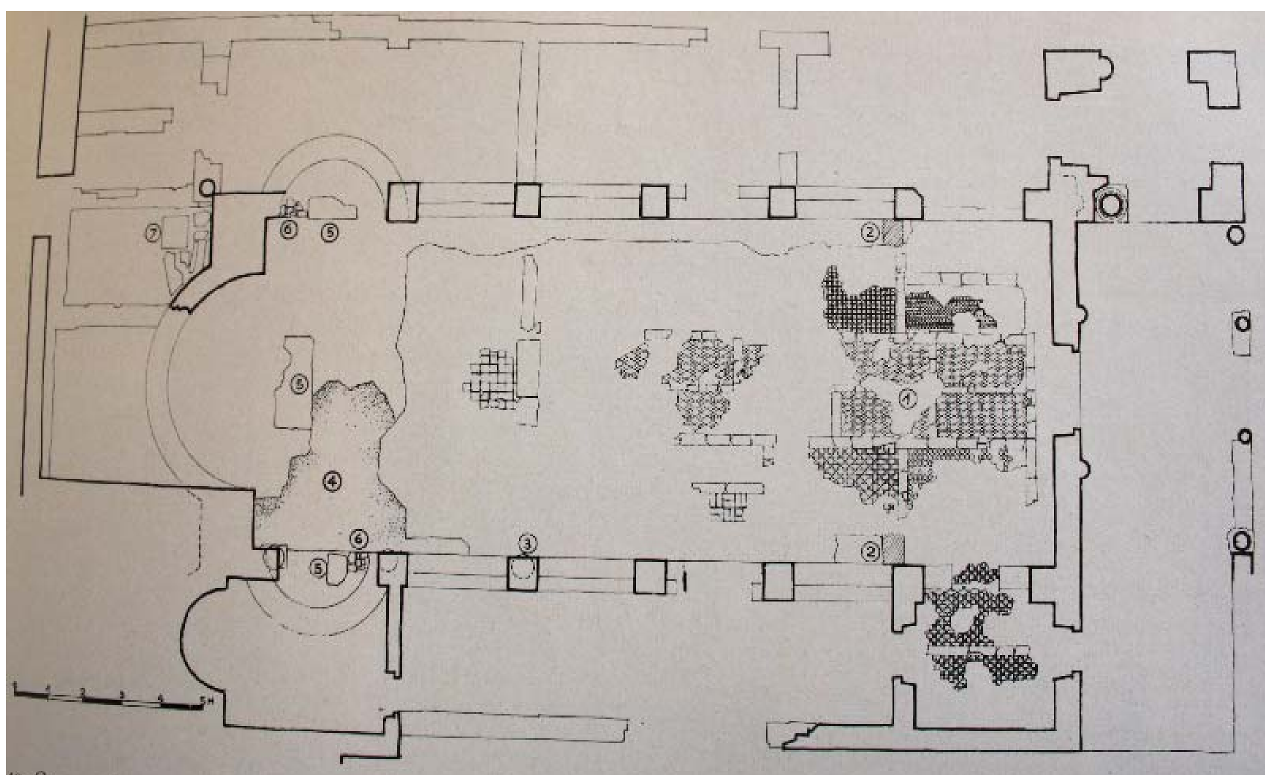
A queste notizie, di nostro interesse per poter dire qualcosa sul pavimento della chiesa, aggiungiamo che nella seconda metà del XVI secolo risultava crollata una parte della copertura, mentre altri pesanti modifiche furono realizzate durante il periodo barocco, tra cui l'innalzamento alla quota attuale del pavimento del presbiterio. Zampino conclude così il suo articolo:

"All'importanza dell'episodio architettonico, si aggiunge l'interesse estetico e formale dei singoli elementi superstiti, quali il pavimento marmoreo nella navata centrale e quello della prima campata della navata sinistra, che richiama alla memoria, con la sua policromia di pietre dure, numerosi pavimenti di Pompei ed Ercolano….Lo stato della chiesa provoca un giustificato timore per la conservazione dei suddetti elementi, che già hanno sofferto l'azione del tempo e degli uomini: anni or sono, infatti, fu fatto esplodere un residuato bellico sul pavimento marmoreo con conseguenti gravi danni. L'affresco con l'"entrelacs" ha subito un'ulteriore mutilazione; i frammenti del pavimento marmoreo intermedio tra il battuto e quello attuale sono scomparsi, così come lo sono tutti i frammenti dell'arcone absidale crollato. Le condizioni statiche, infine, ci inducono ad auspicare che l'intervento di restauro attualmente in corso interrompa il lento disfacimento di questa testimonianza preziosa per la storia dell'architettura paleocristiana e medievale campana".
Alle parole di Zampino, sento il dovere di aggiungere la mia meraviglia e perplessità nel constatare che, dopo oltre quarant'anni, lo stato della chiesa è ancora lo stesso, se non peggiorato e che il restauro degli anni '60 a nulla è servito contro l'indifferenza e la superbia dell'uomo che nulla ha fatto, e nulla sta facendo, per preservare e rendere alla cultura del mondo un patrimonio di valore inestimabile, come ne è, d'altra parte, tessellata l'Italia tutta.

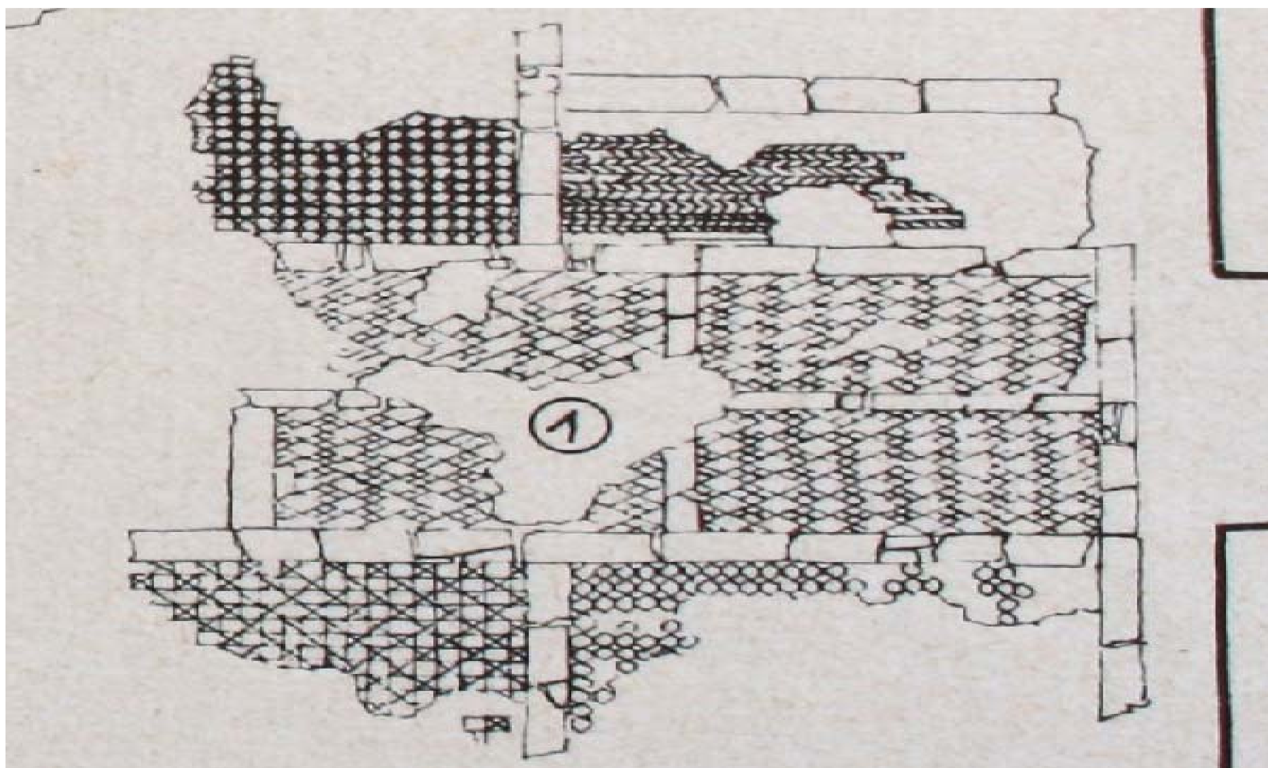
Datazione del pavimento

Sulla scorta delle notizie storiche riportate da Zampino, possiamo datare il pavimento pervenutoci alla seconda metà dell'XI secolo, quando cioè si ebbe quella "radicale trasformazione" della chiesa con l'aggiunta delle navate laterali, il prolungamento della navata centrale e l'innalzamento della quota del pavimento, rifatto *ex novo*. Ma la seconda metà del secolo XI corrisponde proprio all'età in cui fu fatto il pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, consacrata nel 1071! L'affresco ad intreccio testimonia che in quegli anni nella chiesa di S. Angelo in Audoaldis, vi lavorarono certamente maestranze bizantine che è ovvio credere provenissero direttamente dall'abbazia di Montecassino! Diversamente, le opere in S. Angelo iin Formis a Capua furono realizzate da maestranze addottorate dalla scuola istituita da Desiderio nella sua abbazia. Abbiamo di fronte, quindi, un pavimento praticamente coevo a quello della basilica cassinese, ma certamente meno importante. I resti supersiti, visibili nell'articolo di Zampino, mostrano alcune caratteristiche certamente lontane dallo splendore dell'opera cassinese, ma la chiesa di S. Angelo non aveva la stessa importanza del monastero benedettino ed ivi furono sicuramente eseguiti dei lavori più superficiali che potrebbero spiegare, forse, l'uso di pannelli pavimentali con motivi geometrici ripetitivi, come se si avesse fretta di realizzare la copertura pavimentale nel più breve tempo possibile.
Dalla pianta eseguita da Zampino, possiamo vedere che al centro della navata vi erano dieci riquadri rettangolari delimitati perimetralmente da fasce di marmo più larghe e internamente da fasce più strette. Fortunatamente l'autore non ha omesso il motivo geometrico dei riquadri, mostrandoci che tutti e dieci esibivano lo stesso identico pattern, cioè quello di tessere marmoree romboidali alternate ad altre scomposte in elementi minori, forse quattro o forse 9, come nel caso del pavimento di Montecassino. Quindi siamo di fronte forse al primo ed unico pavimento precosmatesco in cui nella fascia centrale non sono esibiti guilloche, quinconce, quadrati

intrecciati ed altri disegni simili generalmente realizzati proprio in quella zona. Segno probabile di lavori che dovevano terminare in breve tempo, e si sa che opere come quinconce e guilloche richiedevano certamente fasi lavorative molto più lunghe e laboriose rispetto ai normali riquadri pavimentali. Qui, poi, sono addirittura costituiti da un unico motivo ripetitivo. Le porzioni di riquadri supersiti lateralmente alla fascia centrale non sembrano mostrare una organicità particolare della composizione mosaicale, né tantomeno una simmetria bilaterale. Il riquadro a sinistra sembra esibire un motivo a esagoni alternati a losanghe romboidali; quello immediatamente a destra della fascia centrale, mostra un motivo a losanghe a zig-zag, come quello descritto per il pavimento della chiesa di S. Maria Maggiore in S. Elia Fiumerapido e come descritto da Angelo Pantoni per il pavimento di Montecassino, con cui questo di S. Angelo in Audoaldis, dimostra di avere tutti gli elementi in comune e di esserne quindi anch'esso un diretto discendente. Il riquadro successivo, sempre in questa zona destra della navata centrale, mostra un motivo probabilmente ad esagoni con triangoli (*ad triangulum*) o a "esagonetti", collegati tra loro, giacché dal disegno di Zampino non si riesce a distinguere il dettaglio del motivo. Mentre nella zona opposta, cioè nel riquadro corrispondente alla parte destra della navata centrale, si evince l'esistenza di un motivo a quadrati uniformi alternati a quelli scomposti in 4 tessere triangolari.
Nella navata di destra nulla è rimasto del pavimento. Nella navata di sinistra, solo nella zona iniziale, si scorge una porzione dello stesso motivo a quadrati uniformi e scomposti in elementi minori triangolari, confinante a destra con una breve fila di tessere romboidali grandi che lo separa da un'altra piccola porzione pavimentale esibente lo steso motivo a quadrati.



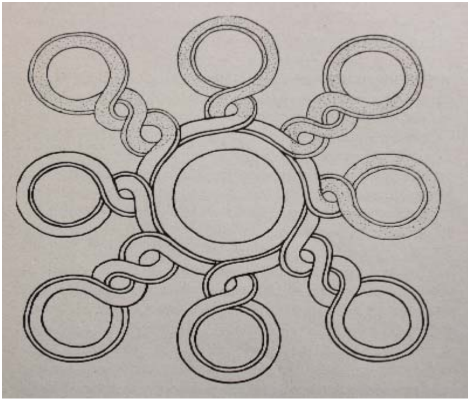
17 Pianta della basilica di S. Angelo in Audoaldis a Capua con i resti del pavimento precosmatesco (da Zampino)

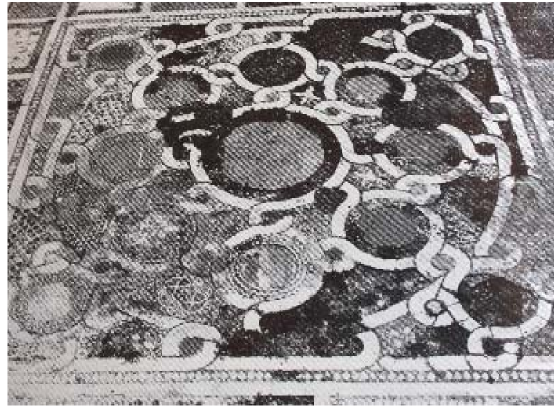


18. Dettaglio della zona pavimentale nella navata centrale,con i riquadri principali.



19. Questa foto, tratta dall'articolo di Zampino, è l'unica testimonianza conosciuta oggi di come si presentava il pavimento precosmatesco nel 1968 nella chiesa di S. Angelo in Audoaldis. E' possibile verificare che i primi quattro riquadri rettangolari nella navata centrale esibivano effettivamente un motivo a tessere romboidali alternate ad altre scomposte in 4 elementi minori, proprio come nel pavimento della chiesa di S. Maria Maggiore a S. Elia Fiumerapido. Nel riquadro a sinistra si nota il motivo ad esagoni collegati tra loro da file di tessere romboidali e lo stesso motivo si ripete nel riquadro a destra. Dalla foto è possibile notare che il motivo a esagoni che fiancheggia la fascia centrale, si prolunga in modo continuativo fino in fondo, cioè davanti al presbiterio, e non è delimitato da alcuna fascia marmorea. Dettaglio questo che non è disegnato nella pianta pubblicata da Zampino. In modo identico doveva ripetersi il pavimento nella zona a destra della fascia centrale, come è possibile vedere anche da questa foto.





20 21

Nella fig. 20 si vede ricostruito il disegno del frammento di affresco absidale dell'"intreccio costantiniano" nella chiesa di S. Angelo in Audoaldis. Questo stile si è diffuso nell'arte bizantina dal VI all'VIII secolo e lo si ritrova nelle decorazioni marmoree ravennati. Per un confronto basti il solo esempio della fig. 21 in cui si vede la grande ruota del pavimento musivo della chiesa di Hagia Sophia, a Nicea (Iznik).Tuttavia questo presenta moduli ripetitivi ad un solo intreccio, mentre il disegno di Capua presenta moduli alternati di singolo intreccio e doppio intreccio.

CASERTA VECCHIA. La Cattedrale

Seguiamo la descrizione del pulpito e delle opere cosmatesche nella cattedrale di Caserta Vecchia, attraverso il commento all'opera di Bertaux curato da Anna Carotti nel 1982 e di cui ne riporto qui una sintesi.

"Il pulpito di forma rettangolare, poggiante su cinque colonne, è un rifacimento alquanto raffazzonato del tempo dell'arcivescovo Diodato Gentile (1604-1616), al quale si riferiscono gli stemmi dei due montanti del lato nord, eseguito in gran parte con frammenti medioevali d'ambone, integrati da pezzi secenteschi: il piano di fondo della cassa, gli architravi, la cornice superiore dei parapetti e la decorazione a intarsio marmorei dei due montanti citati. Dei cinque capitelli due sono a "crochet", un terzo, un po' più grande degli altri, ha otto lunghe foglie increspate, i due anteriori sono figurati. Il capitello di destra presenta un giro di foglie d'acanto su cui poggiano, in corrispondenza degli spigoli dell'abaco, quattro uccelli in atto di ghermire serpenti e, in corrispondenza dei lati, un vecchio nudo, un leone con un agnello tra le fauci, un telamone e un arciere; il capitello di sinistra presenta la stessa distribuzione della decorazione, è però ornato da motivi figurati, tre uccelli in atto di beccare e un *Agnus Dei*, solo sui lati mentre agli spigoli le foglie d'acanto si allungano a toccare l'abaco. Sugli architravi secenteschi è collocata la cornice medioevale a foglie d'acanto. La cassa è ornata da lastre a intarsio con intrecci geometrici, uccelli, mostri, motivi vegetali. Sul lato sud è disposto un arco dal fondo musivo con i rilievi dell'*Agnus Dei* e dei simboli degli evangelisti Luca e Marco. Sulla lastra del lato nord corre un'iscrizione mutila formata da tasselli vitrei:

INASC…CC.I. BIS SEX. ISTE BONU. STB. "

Gli studiosi vi leggono la data del 1213 e riferiscono l'abbreviazione STB al vescovo di Caserta Stabile, morto nel 1216 o 1217 e riuscendo a fissare quindi la datazione di almeno uno degli amboni che erano presenti nella cattedrale.
"Nella scala del pulpito – continua la Carotti – sono incastrate due sculture provenienti anch'esse da un ambone: l'uomo morso da un serpente e il profeta Geremia, che tiene in mano un cartiglio con questa iscrizione: ORACIO IEREMIE PFETE. RECORDARE DNE.

Da cattedrale, come del resto le altre del suo tempo, doveva essere dotata di un ricco arredo medievale e probabilmente di due amboni, come dimostrerebbe la presenza di numerosi reperti, molti dei quali dislocati nelle varie epoche in luoghi diversi. Per quanto riguarda le maestranze che realizzarono i manufatti medievali Carotti scrive che furono opera di una scuola campana classicheggiante che si rifà alle sculture degli amboni salernitani.
Per ciò che concerne il pavimento musivo visibile intorno all'altare nel prestiberio, il Bertaux ne accenna solamente senza dire nulla in particolare, mentre la Carotti scrive: "Dischi di marmo bianco disposti ai lati dell'altare, davanti al quale si trovano due fasce parallele divise la prima, in quattro riquadri dalle solite combinazioni di dischi e meandri, la seconda in sei rettangoli uniti da nodi racchiudenti un disco e cinque sagome di animali in marmo bianco, circondate da tessellato: un'aquila, un bue alato, un grifo, una pecora (?) e un altro animale non ben identificabile. Il pavimento è formato da elementi di porfido rosso e verde, da marmi bianchi e colorati e da frammenti di paste vitree e di ceramica. Il partito decorativo dei rettangoli con figure di animali si riscontra anche nella lastra che funge da paliotto all'altare maggiore, mentre gli animali del pavimento sono molto simili nella forma piuttosto tozza della sagoma, ai simboli degli evangelisti nell'arco del pulpito, al quale rimandano anche per il gusto di far risaltare una figura bianca su uno sfondo tessellato. Per questa e per altre affinità e soprattutto per la vivacità cromatica che lega il pavimento ai frammenti musivi degli amboni, probabilmente contemporanei tra loro, considerata la sostanziale omogeneità stilistica delle sculture e degli intarsi rimasti, mi sembra che tutte queste opere possano attribuirsi ad una sola maestranza attiva intorno alla data indicata

nell'iscrizione della lastra del pulpito. Appare perciò, a mio parere, da respingere l'opinione di C. Shearer, che assegna il pavimento al tempo di Riccardo di Caserta per la presenza del motivo dell'aquila nel quale lo studioso scorge lo stemma di questa casata, mentre invece l'aquila, nelle forme offerteci dal pavimento, è motivo comune nella decorazione medievale. La datazione del pavimento potrebbe essere, a mio avviso, importante ai fini della datazione del presbiterio della cattedrale, ritenuto in genere posteriore alle navate: poiché il pavimento non può certo essere stato eseguito prima del presbiterio, nel quale è collocato, il 1213 verrebbe ad essere l'anno *ante quem* per la costruzione di quest'ultimo. Mi sembra inoltre che possano attribuirsi ad uno scultore della maestranza degli amboni i rilievi delle mensole sulle quali poggia l'archivolto della finestra in alto sulla parete ovest del transetto destro della cattedrale. Le mensole presentano a sinistra una figura maschile e a destra due figure femminili".

Carotti termina la sua analisi proponendo un verosimile accostamento stilistico tra il pavimento della cattedrale di Sant'Agata dei Goti, sempre nella provincia casertana, e il pavimento della cattedrale di Caserta Vecchia: "L'opera è affine a quella casertana per la vivacità decorativa e cromatica dovuta alla presenza e alla varietà dei motivi figurati e all'impiego, accanto ai porfidi e ai marmi colorati, di frammenti di ceramica, soprattutto di color rosso, e di paste vitree, piuttosto insoliti in questo genere di pavimenti. Per questi motivi mi sembra che le due opere di Caserta Vecchia e di Sant'Agata dei Goti si possano attribuire allo stesso periodo e alla stessa maestranza, contro il parere di E. Bertaux, di M. Rotili e di A. Videtta che considerano il pavimento della cattedrale di Sant'Agata dei Goti coevo a quello della chiesa di San Menna, nella stessa città, degli inizi del XII secolo".

Considerazioni personali sul pavimento della cattedrale di Caserta Vecchia

Premesso che la descrizione fatta nel 1982 da Carotti per il pavimento del presbiterio della cattedrale di Caserta Vecchia rimane fedele a quanto si vede attualmente, e che le sue considerazioni secondo cui la figura dell'aquila ivi rappresentata sarebbe meglio attribuirla all'uso frequente e normale dell'iconografia delle rappresentazioni medievale suggerite dai bestiari, piuttosto che alla casata di Riccardo di Caserta; premesso che il pavimento della chiesa di S. Menna a Sant'Agata dei Goti lo ritengo di natura ed epoca diversa da quello della cattedrale della stessa città, come da quello di Caserta Vecchia, la mia opinione è che l'analisi minuziosa dei singoli riquadri pavimentali, della loro disposizione e assemblamento, come i vari accostamenti stilistici, più che una semplice descrizione dello stato dei luoghi, se fatta in funzione della storia dei pavimenti precosmateschi, ci può aiutare a dire qualcosa di più preciso o, almeno, a porci nuove domande sulla storia e sulla datazione del pavimento della cattedrale di Caserta Vecchia.

Ciò premesso, inizio a considerare che anche questa cattedrale, come tutte le altre della sua epoca, doveva essere dotata di un pavimento musivo non solo nel presbiterio, ma anche nella navata centrale e, quasi sicuramente, anche nelle navate laterali, come si vede in molte delle cattedrali romane che furono dotate di pavimenti precosmateschi ad iniziare dai primi decenni del XII secolo. La moda di sopraelevare il presbiterio ad una altezza variabile dal pavimento originario è probabilmente da attribuire più alla mania barocca che non a quella medievale. Lo stesso è accaduto per le cattedrali di Sessa Aurunca e Capua, giusto per fare un paio di esempi. La storia dei pavimenti pre e cosmateschi ci insegna che il più delle volte gli amboni, o le ricostruzioni dei pulpiti non sono coevi alle pavimentazioni che sono sempre quest'ultime le prime opere ad essere fatte per la consacrazione delle chiese. Tuttavia è possibile che in qualche caso pavimenti e arredi fossero realizzati da una stessa maestranza e in una stessa epoca. Per la cattedrale di Caserta Vecchia la mia ipotesi è la seguente: d'accordo con la Carotti, penso che entrambi i manufatti (pavimento e amboni originali di cui alcuni resti si vedono nell'attuale pulpito), siano coevi e realizzati dagli stessi maestri, considerato anche tutti gli accostamenti stilistici osservati da Carotti, ma la mia opinione è che il pavimento sul presbiterio, così come lo si vede oggi, non sia

quello originale, ma una ricostruzione di alcune sue parti, forse tra le più significative (e per questo si vede una così alta profusione di figure di animali che forse un tempo erano dislocati più lontani tra loro su una superficie pavimentale maggiore).
Penso che ciò che si vede sul presbiterio sia in realtà solo una piccola parte dell'antico pavimento andato distrutto per la gran parte. Un tempo occupava molto probabilmente tutta la superficie della chiesa, comprendendo la navata centrale e quelle laterali e naturalmente il presbiterio che forse era al livello del primitivo pavimento. Se invece il presbiterio fu realizzato originariamente nelle fattezze attuali, allora l'ipotesi più plausibile è quella secondo cui il suo pavimento sarebbe andato semi distrutto e che i resti sono stati riassemblati nel modo che si vede oggi.

Vediamo qualche dettaglio che può aiutarci a capire meglio quanto appena detto.

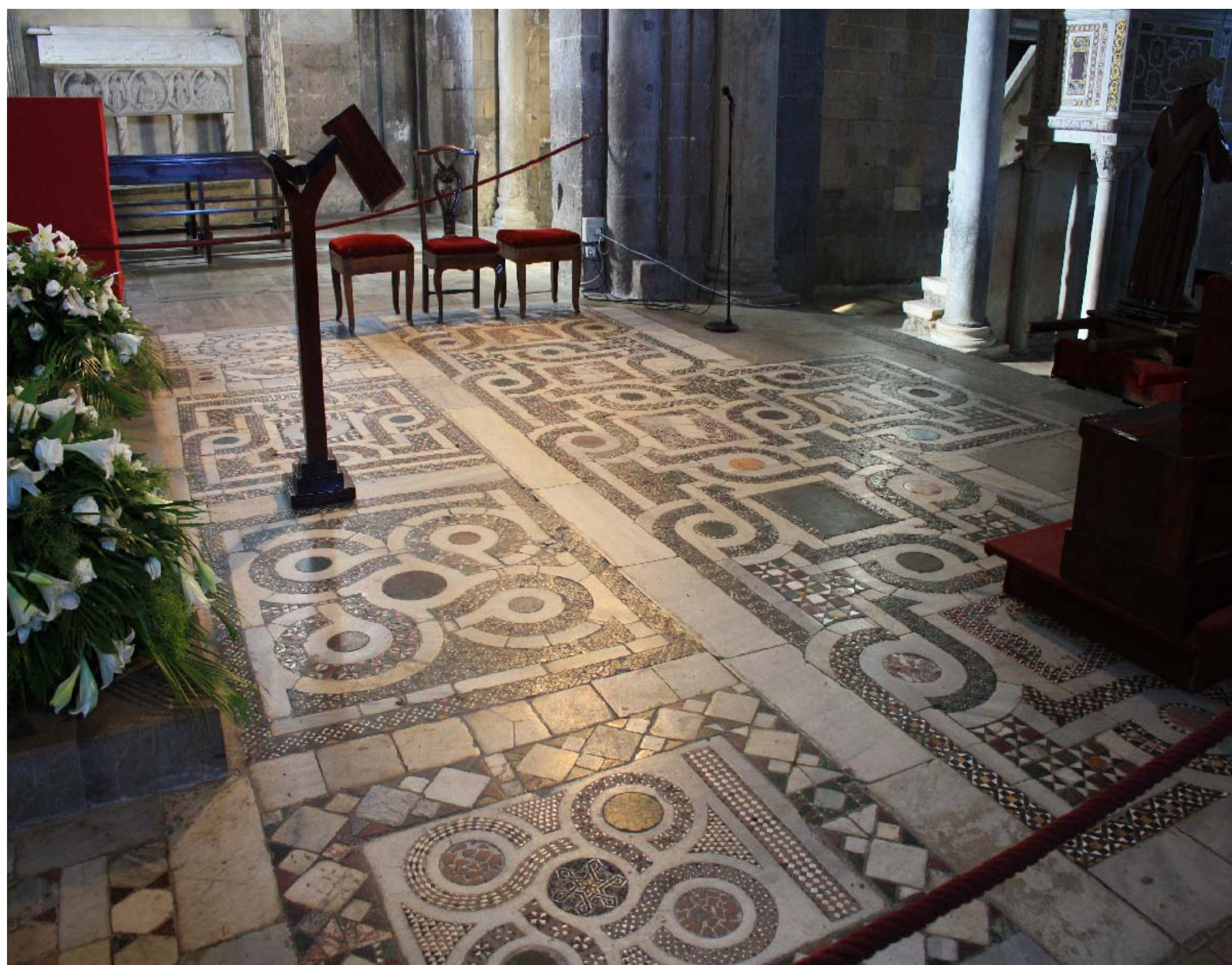


Fig. 1

La foto della fig. 1, ci mostra innanzitutto l'aspetto attuale del pavimento come si sviluppa nella quasi totalità della sua superficie nel presbiterio. Già ad un primo colpo d'occhio si nota un curioso, quanto inspiegabile, accostamento di elementi marmorei (*crustae*) di enormi dimensioni che a volte occupano riquadri isolati, altre volte sono posti come decorazioni di cornici a lastre di quinconce ed elementi figurativi più propriamente cosmateschi, realizzati, invece, con tessere marmoree minutissime a formare disegni di pregevole fattura e di grande complessità. Una unione che fa pensare subito ad un riassemblaggio di parti di pavimento precosmatesco più antico, composto prevalentemente di tessere marmoree grandi, con parti di pavimento realizzato almeno un secolo dopo e composto di tessere minute che formano i disegni più complessi che si vedono.
La porzione di pavimento che contiene il disegno dell'aquila è stata rimontata trasversalmente

rispetto alla fascia centrale che attraverso orizzontalmente il presbiterio. In tal modo, il disegno dell'aquila viene a trovarsi ribaltato di 90 gradi rispetto agli altri due disegni di animali che si vedono più sopra. Non credo che originariamente le cose stessero in questo modo. Penso, piuttosto, che la porzione che contiene il disegno dell'aquila costituisse una parte continua della fascia centrale orizzontale, in cui si vedevano i disegni dei vari animali alternarsi in successione forse nel modo che si vede per gli altri quadrupedi.



A proposito dell'aquila, forse può essere interessante notare che il disegno presente nel pavimento del presbiterio nella cattedrale di Caserta Vecchia, è spudoratamente simile a quello che eseguì il noto architetto francese Villard de Honnecourt, nella sua opera *Livre de Portraiture*, una raccolta rarissima di disegni corredati da annotazioni che è poi risultata fondamentale per la comprensione dell'architettura gotica. Honnecourt visse nel XIII secolo e una copia della sua opera è datata attorno al 1230. L'assoluta similitudine stilistica della sua aquila con quella del pavimento di Caserta Vecchia è una ulteriore conferma che quelle parti del litostrato furono realizzate nei primi decenni del XIII secolo o, come visto prima, entro il 1213, in accordo con l'analisi storica degli studiosi. Trova ulteriore conferma, così, anche la mia tesi sul resto del pavimento realizzato a tessere di marmo grandi, come gli avanzi di un distrutto pavimento precosmatesco realizzato in precedenza, probabilmente sotto il vescovo Giovanni tra il 1137 e il 1164. Le due foto delle figg. 2 e 3 mostrano la straordinaria somiglianza dei due disegni dell'aquila. Nella fig 2 si vede quella realizzata nel pavimento di Caserta Vecchia e nella fig. 3 quella disegnata da Honnecourt .



Fig 2 Caserta Vecchia



Fig 3 Villard de Honnecourt

In via generale, il pavimento mostra una complessiva disomogeneità della disposizione degli elementi costituiti dai quinconce e dalle fasce di annodatura dei riquadri che porta anche ad una completa mancanza di organicità e simmetria nel disegno unitario per il quale fu concepito. Così, possiamo osservare nella fascia superiore orizzontale (fig. 1), un riquadro formato da fasce marmoree molto larghe in cui un motivo di quadrati grandi e piccoli, formato da tessere di grandi dimensioni, fanno da cornice ad una lastra di marmo bianca in cui è realizzato un quinconce dalle fattezze primitive (che ricorda quelli di essa Aurunca e Montecassino) con fasce girali composte da tessere minute.

Diversamente, il riquadro successivo è composto da un quinconce molto più grande, con scorniciatura e girali fatte di tessere tutte minute; gli altri due riquadri successivi sono anch'essi diversi tra loro e dai primi due e nell'ultimo ritorna l'intromissione di fasce decorative con motivi gemetrici e tessere grandi estranee allo stile degli altri riquadri, e più vicini all'epoca dei pavimenti precosmateschi antichi. La mia personale conclusione è che questi riquadri siano stati qui rimontati senza alcuna logica, seguendo arbitrariamente una soluzione che porta ad una discontinuità stilistica lontana dall'intento originario, e tuttavia attuata per scelta obbligata dal fatto che questi sono dei reperti sopravvissuti e riutilizzati.

La prima fascia orizzontale del presbiterio, presenta almeno una parte di quella che un tempo doveva essere la logica del disegno unitario del pavimento originale, anche se non possiamo essere certi che essa fosse sempre stata in quel luogo e non fosse, invece, stata tolta dalla fascia centrale del pavimento della navata principale o da altro luogo della chiesa. Si nota una buona soluzione di continuità nella parte destra della fascia (per chi sta di fronte all'altare), ove vi sono i tre riquadri consecutivi con gli animali, mentre risulta essere interrotta dalla parte opposta. Se, quindi, la parte destra fosse verosimilmente originale, è logico supporre che nella parte opposta, a sinistra del rettangolo centrale di porfido verde, vi fossero altri tre riquadri consecutivi con rappresentazioni di animali, tra cui quella dell'aquila ne dovrebbe essere una. Infatti, il riquadro con l'aquila si trova fuori dal perimetro della fascia orizzontale ed è stata posizionata in quel modo perché se fosse stata messa a sinistra della stessa fascia sarebbe finita fuori dal "recinto" del pavimento. Ciò dimostra come il tutto sia stato assemblato in un secondo tempo. Della parte sinistra della suddetta fascia, manca almeno un riquadro con un animale che è andato forse

perduto. Se si osserva con attenzione la figura del bue alato, si nota che essa è rotta sotto la pancia, fino alla coda, e mentre il pezzo delle zampe posteriori si adatta perfettamente alla forma dell'animale, il pezzo di marmo anteriore non sembra esserlo altrettanto, così da farci pensare che esso potrebbe essere un avanzo dell'animale mancante nella parte sinistra della fascia.
La struttura alterata, l'incongruenza tra lo stile, la forma delle tessere e dei motivi geometrici che esse vanno a formare, si nota (fig. 4) soprattutto nei riquadri laterali attorno all'altare, dove si vedono mescolati elementi antichi a quelli posteriori di almeno un secolo. Non si dimentichi che nel 1213, all'epoca in cui si fa generalmente risalire il pavimento, la fama e la gloria dei maestri Cosmati di Roma era quasi all'apice di una carriera sfolgorante di successi. I maestri romani erano imitati dovunque ed anche qui si notano tracce che emulano il loro lavoro, come in molti altri pavimenti antichi restaurati o rimaneggiati nel XIII secolo. E' lecito supporre, quindi, che nel 1213 i maestri marmorari campani non lavorassero più al modo di come si facevano i primi pavimenti precosmateschi, ma che applicassero con grande maestria le tecniche che si erano raggiunte nell'arte musiva. Dopo questa semplice riflessione, è difficile credere che i marmorari campani avessero inserito all'interno di una serie di quinconce e girali come quelli che si vedono nel pavimento in questione, per giunta destinato ad abbellire il presbiterio, motivi geometrici fatti con tessere di marmo sovradimensionate rispetto ai minutissimi intarsi dei riquadri centrali che si allineano più direttamente allo stile del maestro che fece l'ambone. Sembra anche abbastanza curioso che, per quanto abbia potuto sapere in merito, nessuno studioso fino ad oggi aveva mai fatto tali semplici considerazioni che appaiono evidenti a prima vista durante un sopralluogo al monumento musivo. Nella fig. 4 risulta molto evidente tale situazione ed è impossibile non pensare che il tutto sia solo frutto di un rimpasto di diverse parti di un antico pavimento, o forse di due pavimenti riferibili a due epoche diverse, uno precosmatesco e l'altro dei primi decenni del XIII secolo.



Fig. 4










Nelle foto sopra si vede una sequenza di quattro animali presenti nel pavimento. Il quinto animale, a sinistra della fascia orizzontale, era semi coperto da un confessionale e non è stato possibile osservarlo. Nelle rimanenti foto si osserva un bella lastra rettangolare di porfido nero incorniciata nei due lati superiori da un motivo geometrico policromo tipicamente cosmatesco. Segue un

riquadro con una grande lastra di marmo bianco e un piccolo tondo di porfido al centro. Gli spazi di riempimento sono simmetricamente corretti e consistono in due motivi di quadratini in alternanza bianchi e neri, in tessitura diagonale e gli altri due sempre in quadratini, ma suddivisi in due elementi triangolari nei colori bianco, rosso e verde. Nel pavimento è presente un altro riquadro come questo, ma con motivi e tessere leggermente diversi. Un riquadro con tessere grandi, formanti sequenze di quadrati ed esagoni, chiude il pavimento a nord dell'altare. Infine, si vede il disegno dell'aquila nel suo contesto generale formato da una sorta di quinconce asimmetrico con il disegno dell'animale nel riquadro centrale e quattro girali con altrettanti piccoli dischi di porfido.



Fig. 5

La fascia centrale (fig. 5) del pavimento che mostra elementi di forma e stili diversi tra loro. Gli spazi con i motivi a triangoli, tipicamente cosmateschi, sono rifatti, come dimostra lo stato di conservazione troppo buono di molte delle tessere che lo compongono e soprattutto l'imprecisione della loro collocazione, nonché della totale asimmetria policroma. Nulla hanno a che fare questi spazi, con lo stile del resto del pavimento. Le fasce delle girali, tra cui spicca il motivo a stelle ottagonali rosse e verdi, sono tipicamente di scuola siculo-campana e, insieme ai triangoli rossi, neri e bianchi che fanno da sfondo alle figure zoomorfe, mantengono una buona simmetria dei colori, segno che sono state poco soggette a manomissione. Non in tutto, ovviamente. Infatti le alterazioni si vedono specie nella fascia sinistra con motivo a zig-zag e triangoli, e in quella in alto a destra con incrocio di listelli verdi e rossi collegati tra loro da quadrati e triangoli. I raccordi e le fasce di marmo che fanno da perimetro ai motivi geometrici, sono anch'esse costituite in gran parte da materiale originale e per questo, a tratti, frammentati. Mentre il motivo della fascia in basso a destra, costituito da quattro losanghe oblunghe rosse e verdi che formano al centro la famosa stella a quattro punte, scomposta in un quadrato centrale e 16 tessere minuscole triangolari rosse, bianche e verdi, è squisitamente cosmatesco, come lo sono ancora un paio di motivi che vedremo tra poco. Ma ciò non deve stupire in quanto motivi resi così famosi dalle botteghe dei marmorari romani, vennero utilizzate con maestria anche dai maestri dell'Italia meridionale.



Fig. 5

La figura 6 mostra ancora una fascia di una girale tipicamente cosmatesca. E’ il noto motivo ad esagoni uniformi nei colori rosso e verde, alternati a due a due. L’esagono è inscritto in una stella, a sua volta inscritta in un altro esagono, che chiude il motivo, formato da sei losanghe romboidali collegate ai vertici. la stella interna è scomposta in elementi minori triangolari, bianchi e verdi.

Le stelle del pavimento di Caserta Vecchia

Una caratteristica che colpisce molto di questo pavimento, è la ricchezza dei diversi motivi a stella, ottenuti con vari modi di disporre le tessere. Vediamo quali sono.
Sono presenti almeno dieci tipologie di motivi a stella che possiamo classificare nel modo seguente:

1) Figg. 01-02 (tabella sotto) stelle a quattro punte. Una costituita da quattro tessere a forma di trapezoide simmetrico inscritto in un quadrato, l’altra ottenuta da quattro losanghe oblunghe disposte per le punte.
2) Figg. 03-06. Stelle a sei punte di cui le prime tre ottenute con sei losanghe romboidali di cui la n. 04 a forma di trapezoide simmetrico; la n. 06 ottenuta per effetto della disposizione per i vertici di sei losanghe romboidali che circoscrivono un esagono uniforme. Gli spazi interni, costituiti da minute tessere triangolari di colore bianco e verde, formano visualmente una stella a sei punte.
3) Figg. 07-10. Stelle a otto punte di cui tre ottenute con sei losanghe romboidali e una, la n. 09, per effetto visivo della scomposizione di quadratini in quattro triangoli uniti al vertice, di cui due sempre bianchi, anche se nella foto si vedono due di essi di colore giallo, effetto di una manomissione. E’ questa una delle più note stelle dei Cosmati, un motivo ricorrente nel repertorio dei maestri romani che però deriva da quello dell’antichità classica. Probabilmente i Cosmati ebbero il merito di miniaturizzare questo pattern, facendone uno dei motivi più frequenti per gli arredi liturgici e per le fasce decorative, come anche dei riquadri pavimentali.

Le stelle del pavimento della cattedrale di Caserta Vecchia

01	02	03
04	05	06
07	08	09
10		

Dall’analisi delle immagini proposte nella tabella sopra, si scorgono alcuni dettagli interessanti. Innanzitutto la differenza tra le stelle è data soprattutto dalla cornice decorativa. Infatti, le stelle esagonali e ottagonali sono quasi tutte create semplicemente dall’accostamento di 6 o di 8 tessere a losanga, ma ciò che cambia è la decorazione esterna alla stella che fa in modo da produrre un effetto visivo diverso. Nella n. 01 vediamo dei quadrati scomposti per metà da un triangolo e l’altra metà da 4 triangoli minori; la n. 03 e 04 hanno entrambe una cornice di triangoli, semplice la prima e scomposti in altre 4 tessere minori la seconda; la n. 07 e 08 hanno una cornice di triangoli la prima, con due quadrati laterali, e di soli quadratini e triangoli la seconda; la n. 10 ha una cornice formata dall’unione al vertice di due tessere pentagonali, rarissime nei pattern cosmateschi, più frequenti nei pavimenti siculo-campani. Delle altre, la n. 09 e 06, sono “visuali”, cioè in cui la stella si vede solo per effetto visivo del disegno, e la n. 05 merita una descrizione a parte. Questa è, diversamente dalle altre, più semplice, ma l’incastro delle tessere, che qui credo sia davvero originale nella sua perfezione in cui non si nota traccia di fuga della malta, rende visualmente una immagine che è impossibile non identificare con il famoso “esagramma”, stella a sei punte o “esalfa”, formato da due triangoli equilateri che si intrecciano. Figura nota anche come “stella di David”, o “Sigillo di Salomone”. Ma non è finita qui. La stella è contornata da una cornice di triangoli isosceli di cui due laterali superiori e due laterali inferiori vanno a formare due pattern mai visti prima in altri pavimenti. Ciò si rende ben visibile nelle figg. 6, 7 (dettagli) e 8. Nella fig. 7 si vede uno dei due pattern che forma un mezzo pentagono aureo bianco in cui è inscritto un triangolo isoscele a sua volta scomposto in altri quattro triangoli nei colori verde,bianco e rosso. Nella fig. 6 si vede un pattern dalla figura pentagonale scomposta in sei triangoli.

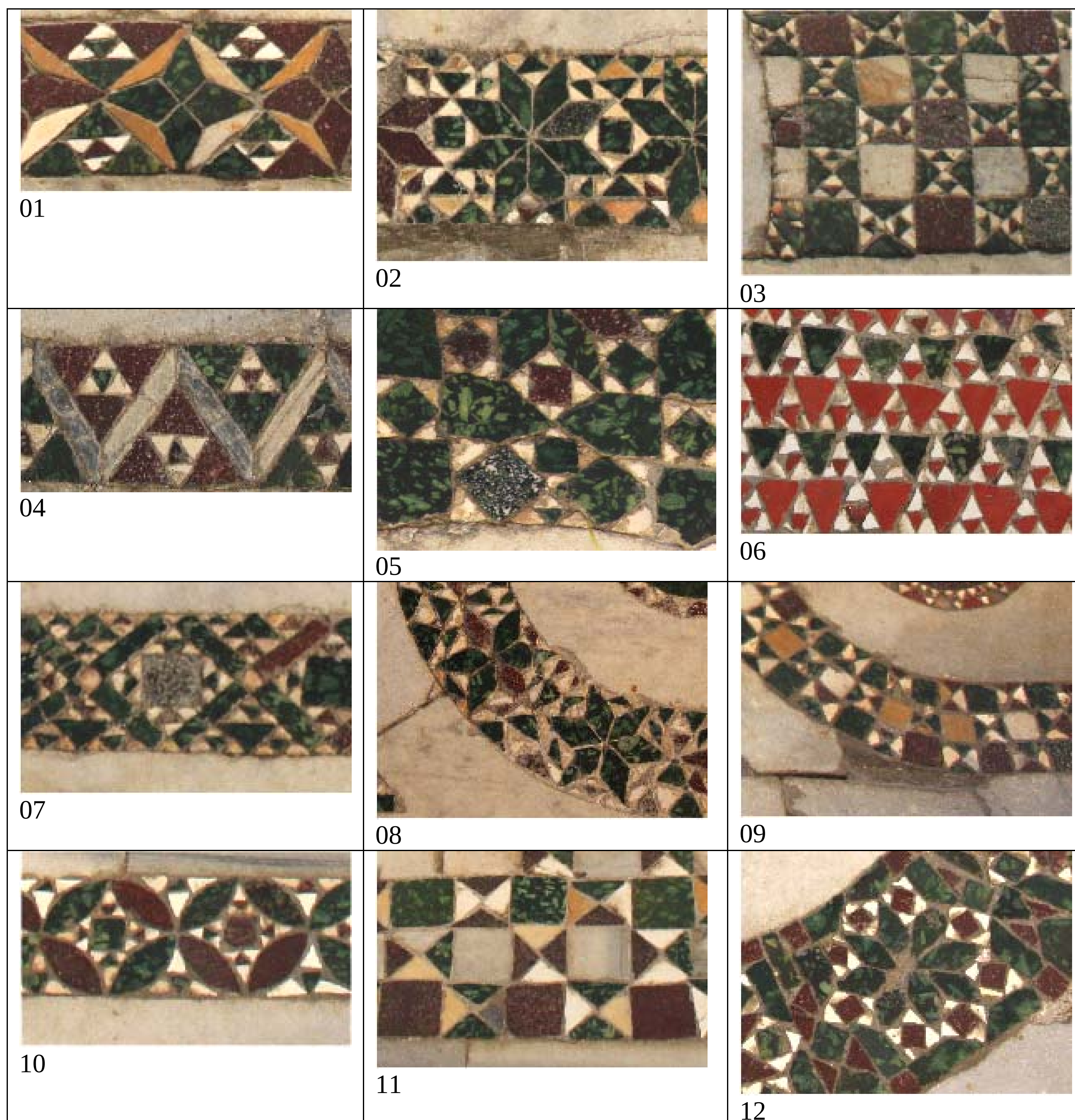

Fig. 6

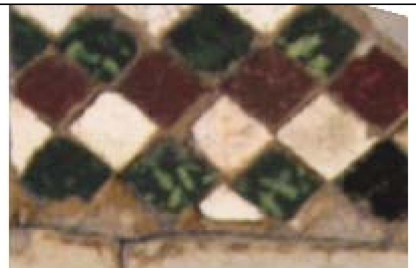

fig. 7

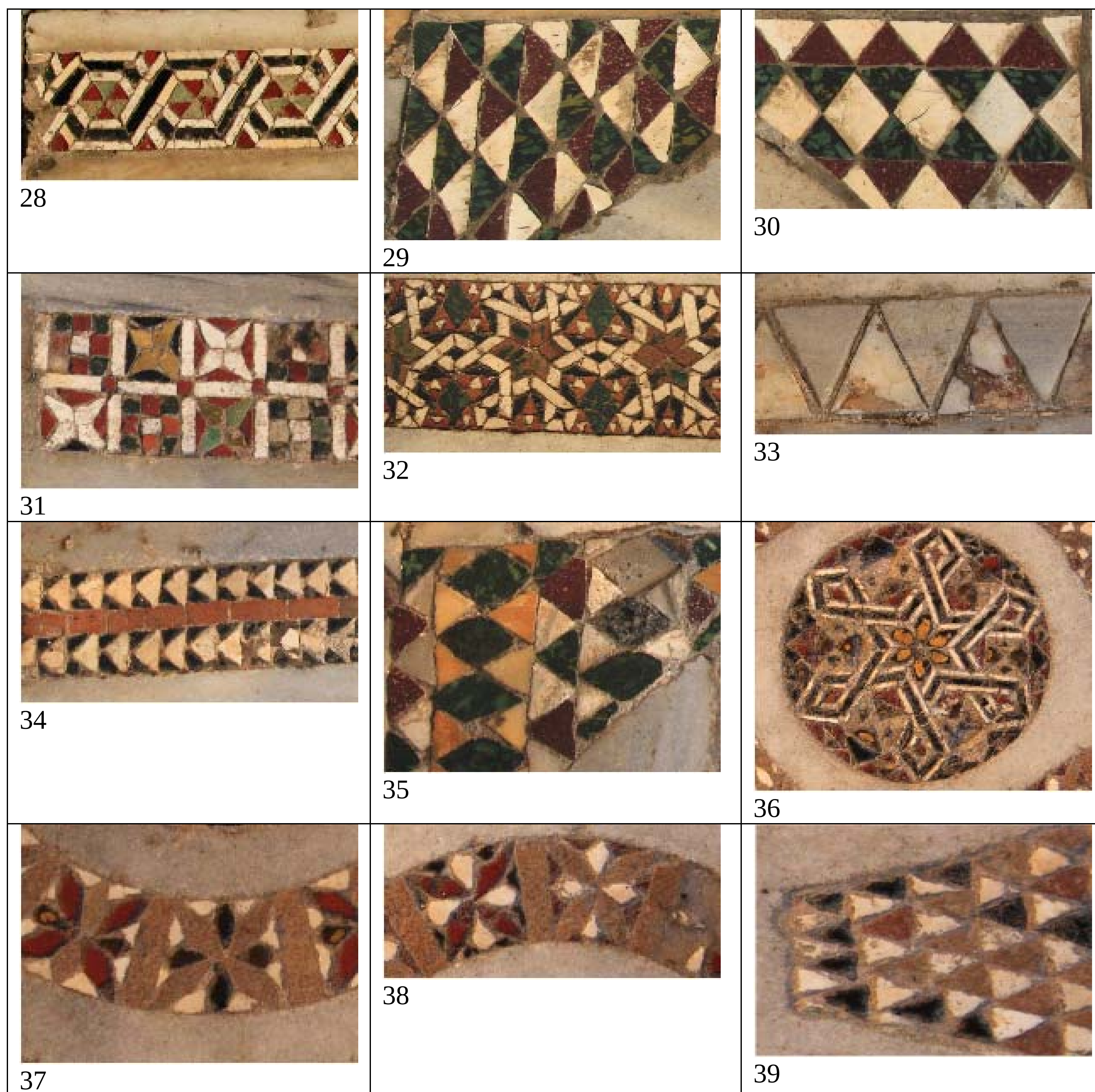

Fig. 8

In pratica i due pattern sono costruiti opposti al vertice, separando le stelle nella loro successione.

Per quanto riguarda una panoramica dei pattern utilizzati in questo pavimento, è necessario ricordare che qui si è in una quasi totale assenza di partizioni rettangolari del pavimento, se si escludono alcuni frammenti, diversamente dagli altri pavimenti in cui essi costituiscono la maggior parte della superficie del litostrato. Quindi, nel tentare una classificazione dei pattern visibili, è da tenere presente che essi sono riferiti principalmente alle fasce decorative delle girali che costituiscono la gran parte della superficie.



 13	 14	 15
 16	 17	 18
 19	 20	 21
 22	 23	 24
 25	 26	 27


28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

E' incredibile osservare come in una così limitata superficie pavimentale, composta di soli pochi riquadri, possano riscontrarsi circa 40 pattern diversi! L'unica spiegazione la si trova se si ipotizza che il tutto sia una ricostruzione degli avanzi, tra i più importanti, del pavimento originale. Scorrendo le immagini sopra, si può vedere chiaramente anche come cambi lo stile, la natura e la forma delle tessere, i motivi geometrici e perfino le lastre di marmo che li delimitano. In questa pagina, poi, sembra di vedere motivi più vicini a lavori di intarsio per arredi, come un paliotto d'altare o una lastra di recinzione presbiteriale, o di un ambone. Una tale ricchezza di motivi, di cui la maggior parte appartenenti al repertorio delle decorazioni musive ad intarsio per gli arredi liturgici, dimostra da sola, a parer mio, che il pavimento nel presbiterio è una ricostruzione in cui sono stati utilizzati avanzi forse di due tipi di pavimentazione originale, una precosmatesca, risalente al vescovado di Giovanni e l'altra dell'epoca del pulpito, entro il 1213, con il quale il pavimento sembra avere le maggiori affinità stilistiche e di manodopera, quasi fosse scaturito dalla mano dello stesso artista.











Il paliotto dell’altare e i suoi dettagli

















Il Pulpito



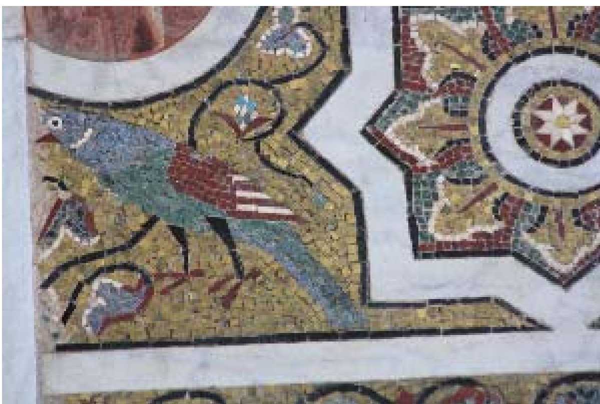








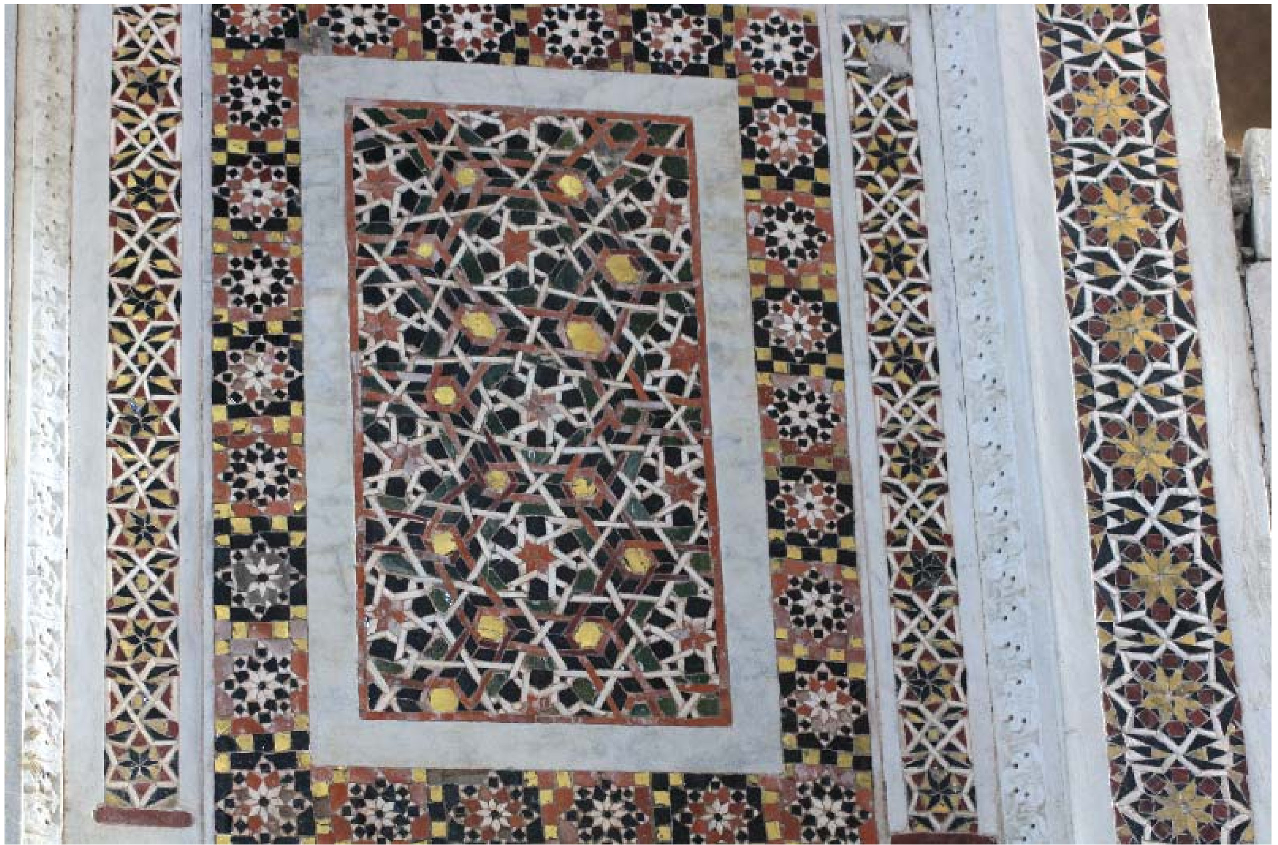




































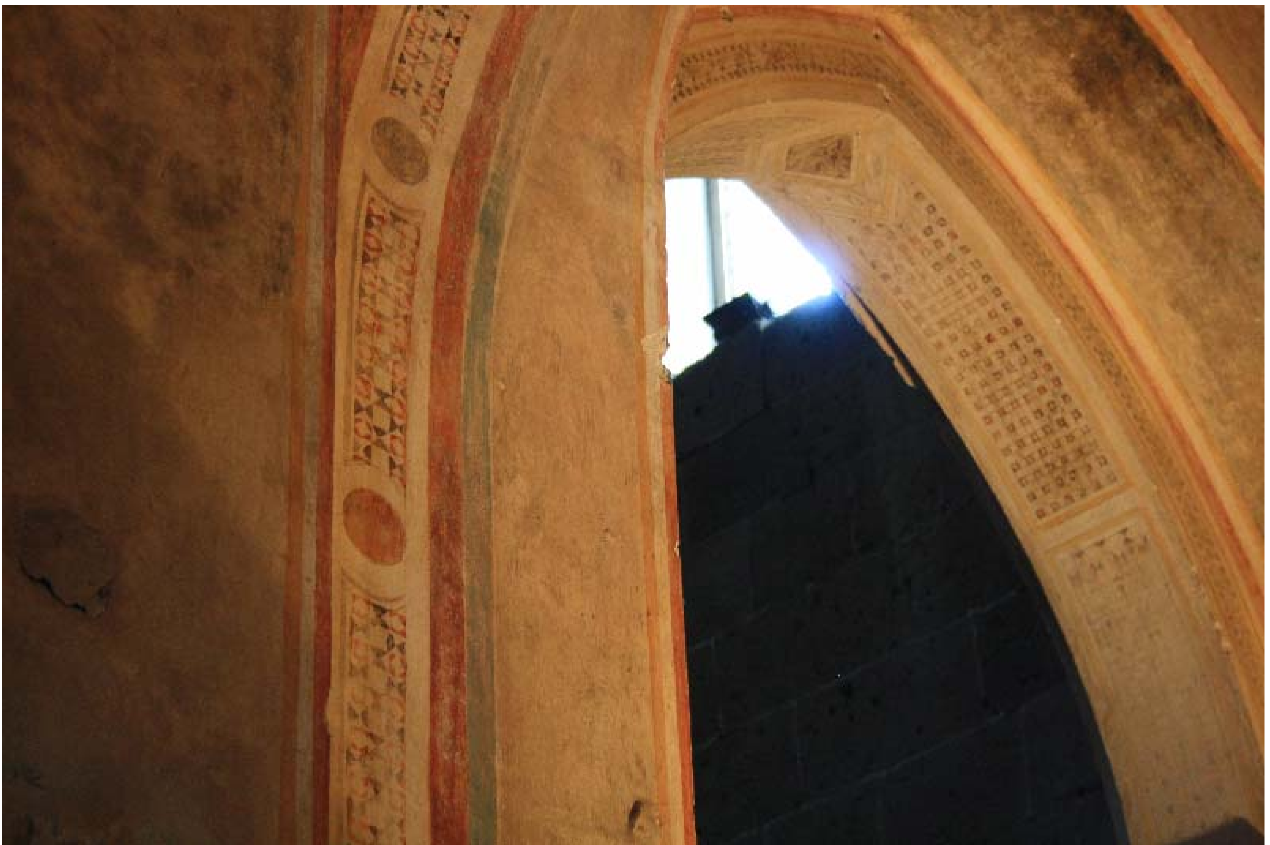






In una cappella della navata destra della chiesa, si scorgono decorazioni pittoriche che si ispirano all’arte cosmatesca, come si vede dalle prossime foto.

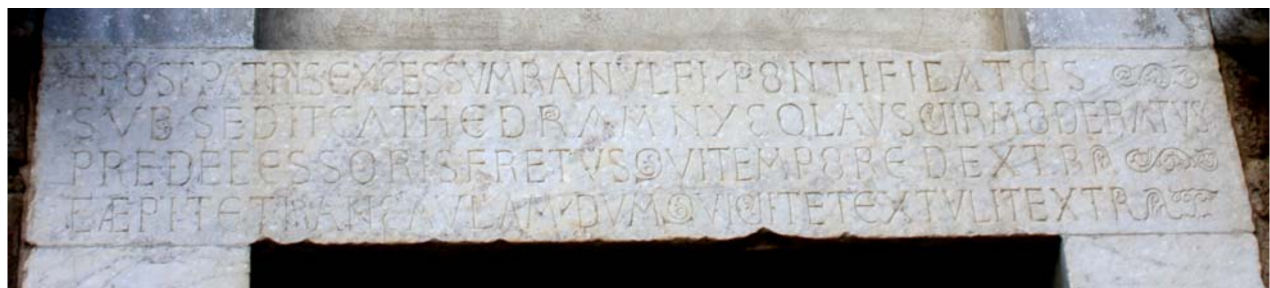
















La facciata della cattedrale

CARINOLA. LA CATTEDRALE DI SAN BERNARDO

La cattedrale di Carinola, un piccolo borgo a soli cinque chilometri da Sessa Aurunca, nella piana che porta a Mondragone, si erge la cattedrale di San Bernardo, un monumento cosmatesco praticamente inedito, se si esclude qualche breve e rara citazione in merito e solo negli studi specifici.
Eppure, al di la dei suoi tesori d'arte, nell'architettura, come negli affreschi, essa conserva delle cospicue tracce di un pavimento musivo la cui importanza è confermata soprattutto se si pensa alla sua diretta discendenza dal capostipite della basilica di Montecassino.
A dispetto delle sue sembianze di paesino moderno e agricolo, tipico dei borghi di Terra di Lavoro, Carinola ha origini antichissime, passando dai Pelasgi agli Etruschi, fino ad assurgere a ruolo di colonia romana. Nell'alto medioevo subì i saccheggi e le distruzioni dei Saraceni per poi essere ricostruita con il nome attuale. Ciò fu probabilmente influenzato dal fatto che la vicina frazione di Ventaroli, vantava una sede vescovile, nella famosa chiesa di Santa Maria in Foro Claudio, che durò dal VI all'XI secolo, quando fu spostata, nel 1087, nella cattedrale appena costruita della nuova città denominata Carinola, la cui storia inizia, quindi, nella seconda metà dell'XI secolo. A quel tempo un certo Giovanni doveva essere già vescovo della basilica detta "in Foro Claudio", oggi nei pressi del paesino di Carinola nuova a pochi chilometri da Caserta; lo stesso Vescovo nel 1071 assisteva di persona alla consacrazione della basilica di Montecassino, sottoscrivendone la bolla: *Joannes Episcopus Fori Claudiensis*. Immediato successore di Giovanni fu San Bernardo, diventando Vescovo nel 1087.
Nel 1087, quindi, per volere del vescovo Bernardo la sede episcopale venne trasferita da Foro Claudio a Carinola. I lavori per la nuova cattedrale, iniziati nello stesso anno, vennero ultimati nel 1094: dedicata alla Vergine ed al Battista, la chiesa - sorta a ridosso di un oratorio paleocristiano - si articolava in tre navate su colonne concluse da tre absidi, delle quali rimangono alcune tracce. Appena due decenni dopo la morte di Bernardo, la chiesa venne rimaneggiata per essere intitolata alla sua memoria e a S. Martino: le absidi precedenti vennero interrate con il conseguente allungamento della chiesa, il cui transetto si mantenne inalterato nei secoli. Sul lato destro venne aperta una quarta navata atta a collegare alla chiesa il sacello paleocristiano, dotato ancora dei suoi mosaici originari ed ulteriormente decorato durante questa fase dei lavori.

Dalle poche notizie storiche trovate, il pavimento musivo della cappella di S. Bernardo nell'omonima cattedrale di Carinola, può datarsi al 1094. Certamente il Vescovo Giovanni dovette restare molto impressionato dalla magnificenza dei lavori bizantini visti a Montecassino, tanto da spingerlo ad abbellire la sua cattedrale a Carinola con qualcosa che almeno ricordasse tanta bellezza: il pavimento musivo. Non sappiamo se questo fu realizzato su tutta la superficie della chiesa, è sicuro invece che fu fatto nella cappella di maggiore importanza della chiesa, cioè l'antico sacello paleocristiano con l'altare dedicato a San Bernardo.
Nei resti del pavimento che ho potuto vedere personalmente, ho riscontrato una tale similitudine ed affinità al pavimento di Montecassino da convincermi che esso fosse stato fatto dagli stessi artefici bizantini.
Qui si ritrovano quasi tutte le caratteristiche del litostrato cassinese, specie come visto nell'incisione di Gattola e che rafforza ulteriormente l'ipotesi della datazione all'epoca desideriana.

Alla fine dell'estate 2010, così si presentava ai miei occhi il pavimento precosmatesco della cattedrale di Carinola.

Percorrendo la lunga navata destra dell'edificio, si giunge alla cappella che ingloba l'antico sacello paleocristiano dove si trova l'altare. Il solo pavimento della cappella è stato realizzato dai maestri precosmati.
La cappella è grande circa mt. 4x5 e una buona metà della superficie pavimentale è andata distrutta. I pochi resti sopravvissuti, estremamente significativi, ci permettono di avere una buona idea di come doveva presentarsi in origine.



Fig. 1 Carinola. Cattedrale. Visione globale della cappella con i resti del pavimento precosmatesco.

Come si vede dalla fig. 1, le porzioni di pavimento superstiti riguardano alcuni piccoli riquadri sul confine del sacello paleocristiano, un quinconce centrale, resti di *rotae* e alcune porzioni di riquadri presso l'ingresso. La parte conservatasi meglio, cioè quella verso il sacello, ci permette di fare qualche considerazione sull'aspetto e sulla storia di questo pavimento. Alcuni inserti estranei al pavimento originale, come lastre di marmo adoperate come fasce tra le ripartizioni e fregi di colonne o capitelli, mostrano che il manufatto è stato manomesso nel tempo e, molto probabilmente, è stato ricomposto con gli avanzi dell'originale nei periodi successivi alla sua prima realizzazione. Non sappiamo neppure se questo litostrato sia stato prelevato da un altro luogo, come per esempio la chiesa di S. Maria in Foro Claudio che è più antica e dove aveva sede il Vescovo Giovanni prima di trasferirla nella cittadina di Carinola.
In mancanza di certezze storiche documentali, vogliamo credere che esso sia stato concepito appositamente per l'abbellimento decorativo della cappella, cioè all'incirca al 1094.
Come per la chiesa di S. Menna a S. Agata dei Goti, anche in questo caso non possiamo essere sicuri che altre maestranze, romane o campane, non vi abbiamo eseguito dei restauri o dei rifacimenti ma, presumibilmente, il pavimento si mostra, nelle sue linee generali, in modo abbastanza conforme allo stile che doveva avere una simile opera scaturita certamente dalla scuola della vicina abbazia di Montecassino. Osserviamolo in dettaglio.


Fig. 2. Ingresso della cappella.

Sulla soglia dell'ingresso il primo elemento che si riscontra è un riquadro, con fasce marmoree abbastanza larghe, che racchiude un "falso quinconce", o, come si direbbe oggi, un quinconce "asimmetrico", formato da una grande figura romboidale fatta di fasce di marmo più strette ed al suo interno, disposto verticalmente, un rettangolo con un motivo a tessere minute di quadratini bianchi uniformi, alternati ad altri scomposti in 4 elementi triangolari minori, di cui due di porfido rosso e due bianchi, disposti alternativamente in orizzontale e in verticale. E' il classico motivo che mi piace denominare "a farfalla". La figura romboidale è collegata, verso i due vertici opposti, a quattro ruote di cui se ne conservano solo parte delle due inferiori. All'interno delle due ruote vi sono una fascia circolare con motivi a triangoli grandi alternati a elementi minori, fatti di tessere di porfido rosso e verde su sfondo bianco. Al centro un disco di porfido verde a destra e presumibilmente rosso a sinistra, dove purtroppo manca. Questo riquadro, importantissimo, è di eccellente fattura e da solo basterebbe a dimostrare la derivazione del pavimento di Carinola da quello di Montecassino. In quest'ultimo possiamo notare i due riquadri nella navata di sinistra, dove si vedono nell'incisione di Gattola due quinconce asimmetrici, le cui ruote però sono collegate al quadrato disposto in diagonale da fasce annodanti, mentre qui le ruote sono collegate in modo più semplice da elementi di raccordo identici a quelli che si vedono nelle altre ruote del pavimento di Cassino. Dicevo dell'importanza di questo riquadro, anche per quanto riguarda il suo presunto stato conservativo inalterato, se si esclude qualche piccola manomissione per supplire a qualche tessera saltata nel triangolo inferiore dove vi è un motivo di scompartimenti quadrati con all'interno un quadratino disposto in diagonale. Esso è identico al motivo geometrico del pavimento di Montecassino e che si vede nell'incisione di Gattola. In tutti i pavimenti musivi precosmateschi e cosmateschi che sono stati manomessi da restauri approssimativi, si osserva che uno dei difetti principali è la mescolanza dei colori delle tessere, senza rispettare la simmetria policroma dei disegni geometrici. In questo motivo si vede chiaramente che i quadratini che collegano le piccole fasce dovevano essere tutti gialli e che all'interno doveva sussistere una fila

di quadratini diagonali di colore verde e una intera di quadratini di colore rosso, come si osserva in buona parte per le prime due file dall'alto.
I motivi, come denominati da Pantoni, ad "esagonetti" su sfondo bianco negli spazi triangolari di riempimento, a destra e a sinistra della figura romboidale, sono rimasti intatti e sono perfetti nella loro sistemazione e simmetria policroma. Lo stesso vale anche per i due bellissimi motivi triangolari all'interno della figura romboidale, a destra e a sinistra, dove si vedono triangoli grandi verdi, ed elementi minori, su sfondo bianco. Un riquadro, dunque, di grande importanza perché è una delle rarissime testimonianze di pavimento precosmatesco dell'XI secolo, pervenutaci intatta negli avanzi superstiti, insieme a quelli conosciuti di Montecassino, ma conservati in piccoli campioni nel museo dell'abbazia.



Fig. 3. Dettaglio del quinconce asimmetrico

Fig. 4



Nella fig. 3 si osserva la bellezza e la precisione del vero lavoro dei maestri precosmateschi. A sinistra una parte del motivo a triangoli di porfido verde, alternati a triangoli scomposti in elementi minori di quattro tessere minute triangolari di cui tre bianche e quella centrale verde. A sinistra, un dettaglio della parte decorativa del rettangolo centrale, rimasta intatta e che mostra la perizia di cui erano capaci i maestri marmorari discepoli della scuola di Montecassino. Questi dettagli mostrano come nelle sole decorazioni di riempimento, nel caso di quinconce, *rotae*, ecc., i

maestri marmorari adottassero l’uso di disegni geometrici composti di tessere minutissime, al contrario dei rettangoli pavimentali normali in cui venivano usate tessere molto più grandi.





Fig. 5 Fig. 6 Fig. 7

La fig. 4 mostra una porzione del pavimento che segue immediatamente il primo riquadro proseguendo dritti, cioè perpendicolarmente all’asse longitudinale della cappella. Purtroppo questa zona del pavimento è stata praticamente distrutta e sostituita da getto di cemento. Ma dalla fig. 1, si può desumere che essa fosse costituita da un unico riquadro grande con un disegno principale al centro che potrebbe essere, presumibilmente e osservando i resti sopravvissuti, qualcosa molto simile alla prima grande ruota dopo l’ingresso della basilica di Montecassino, così come si vede nell’incisione di Gattola. E’ ovvio anche supporre che, volendo il Vescovo Giovanni o il suo successore Bernardo, realizzare il pavimento ad imitazione di quello cassinese, abbia voluto prendere dei riferimenti stilistici basandosi proprio su quel modello. Così, abbiamo, per l’ingresso di questa cappella nella cattedrale di Carinola, un primo riquadro con il quinconce asimmetrico, cui segue la grande zona pavimentale costituita da una ruota ad imitazione di quella di Montecassino. Possiamo immaginare che essa fosse realizzata con un disco di porfido centrale abbastanza grande, e da quattro ruote principali ai lati estremi del rettangolo per completare la figura del quinconce.

Di queste quattro ruote sono visibili solo alcuni avanzi in quella di destra in basso (visibile nella fig. 1) e soli due listelli di marmo della fascia marmorea bianca che circondava il disco di porfido nella ruota di sinistra in alto; intorno al disco e collegate ai dischi esterni, vi era una serie di altre ruote più piccole, come si vede nel disegno di Gattola. Probabilmente potevano essere in numero di otto, come per l’abbazia, ma probabilmente qui è stata fatta una modifica, o abbellimento ulteriore, aggiungendo ulteriori piccole ruote a quelle girali intorno al grande disco di porfido centrale, come si può osservare dalla figura 4. E’ probabile che in questo caso ognuna delle otto ruote che girano intorno al grande disco di porfido centrale, fosse costituita da altre 4 ruote satelliti più piccole. La fig. 4 mostra, infatti, una ruota a cui sono collegate altre 4 ruote di cui quelle superiori ed inferiori più grandi e dai raccordi di congiunzione si vede che erano collegate a loro volta ad altre due ruote più piccole, mentre quelle centrali a destra e a sinistra dovevano essere singole. Un siffatto sistema, portava, per ogni ruota girale intorno al disco centrale grande, altre 8 ruote!

Fig. 8 Carinola



Fig. 9 Ruota centrale nel pavimento di Sessa Aurunca



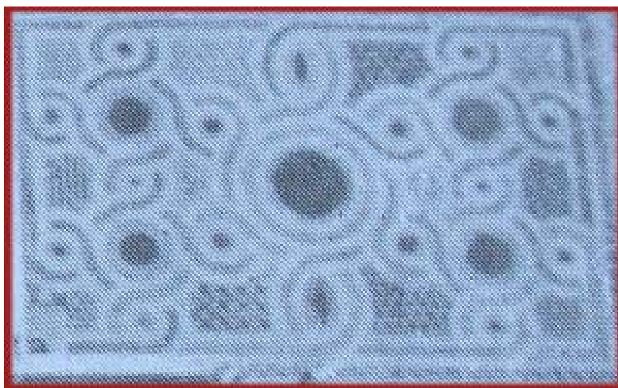


Fig. 10 Duomo di Salerno



Fig. 11 Chiesa di S. Sofia a Nicea

La figura 8, su cui ho tentato di fare una ricostruzione immaginaria dei dischi, non può restituire un'immagine realistica di come doveva presentarsi il sistema completo di una sola delle 8 ruote che giravano intorno al disco centrale, ma può dare un'idea della bellezza compositiva che poteva offrire. Un sistema simile, ma più evoluto nei girali, secondo le raffinate tecniche esecutive raggiunte dalle maestranze campane nel XIII secolo, e con un minor numero di ruote, lo si può vedere nella grande ruota centrale del pavimento della cattedrale di Sessa Aurunca (fig. 9) il quale, comunque, ha molte affinità stilistiche con questo di Carinola che ne è, in un certo senso e insieme a quello di Montecassino, un secondo capostipite. Inoltre, nella fig. 4 si vedono chiaramente due dei raccordi di congiunzione delle ruote esterne (in basso a destra nella foto) che sono identici a quelli nel pavimento di Montecassino. Altri pavimenti che mostrano una forte affinità con questo riquadro sono quello del duomo di Salerno (fig. 10) e quello della chiesa di S. Sofia a Nicea (fig. 11), solo che in questi casi tutte le ruote costituite dalle fasce marmoree che girano intorno ai dischi di porfido, sono tra loro collegate ad intreccio bizantino e non semplicemente da un raccordo che fa vedere le ruote tangenti tra loro, come nel caso di Carinola e Montecassino.
La similitudine di questa ruota con quella di Cassino si manifesta in modo evidente anche nella scelta dei pattern geometrici decorativi di ciascun disco di porfido delle ruote: il motivo definito da Pantoni a "triangoli raggianti" che si vedono nelle figg. 6 e 7, praticamente identici a quelli di Cassino con il quale questo pavimento mostra più di tutti gli altri un maggior numero di affinità. Anche il motivo a esagoni intrecciati, di riempimento tra le ruote, visibile nella fig. 5, è un pattern usuale a Montecassino. Inoltre, è doveroso anche qui notare la perfetta armonia simmetrica dei motivi geometrici e policroma dei colori. Pochi avanzi superstiti, ma importanti perché autentici. Esso costituisce una fotografia storica, un documento inedito e forse unico di come lavoravano i maestri marmorari di scuola Cassinese prima dell'avvento dei Cosmati.

Procedendo nello stesso senso verso il perimetro della navata sinistra, alla fine del grande riquadro si incontrano i resti di un primitivo quinconce.


12 Montecassino, da Gattola


13 Montecassino Abbazia


14 Carinola

Le tre foto sopra, da 12 a 14, mostrano un confronto tra un quinconce del pavimento di Montecassino disegnato nell'incisione di Gattola, uno ricostruito nella cappella di S. Martino, sempre nell'abbazia cassinese e il terzo del pavimento di Carinola. Sono praticamente identici, nella forma e nello stile, sebbene differiscano, come è ovvio, nelle decorazioni esterne tra le ruote.


Fig. 15


Fig. 16

Procedendo sulla destra, dall'ingresso, ci si imbatte in un riquadro rettangolare (fig. 15) composto per la maggior parte di un motivo a triangoli grandi, variamente colorati, alternati ad altri scomposti in quattro elementi triangolari minori. Qui la mescolanza cromatica, troppo confusa e casuale, farebbe pensare ad una ricomposizione postuma del rettangolo. Alla fine, invece, separato da una stretta fascia di marmo colorata, subentra un diverso motivo geometrico costituito da esagoni collegati da elementi triangolari minori. Tessitura che viene definita "ad triangulum". Il riquadro affianco (fig. 16) è costituito da un rettangolo con motivi a triangoli, come nel caso precedente, ma disposti in senso orizzontale e tutti di colore bianco, grigio e giallo antico. Sotto a questo si vede l'avanzo della ruota destra del grande riquadro descritto prima con la grande ruota centrale. Qui la decorazione esterna alla ruota è fatta di un quadratino orizzontale inscritto in un altro quadrato diagonale a sua volta inscritto in un altro quadrato. La tessera centrale è uniforme intera, mentre le altre che compongono la figura dei quadrati sono triangoli di colore rosso, bianco e verde. La grande fascia che circonda il disco di porfido (mancante) della ruota è fatta anch'essa a motivi di alternanza di quadratini bianchi, orizzontali e diagonali su fondo nero. Delle fasce di marmo bianche, oblunghe curvilinee suddividono il motivo geometrico in quattro sezioni, di cui ne sono rimaste solo due e mezzo. Un'altra piccola zona, senza fasce marmoree, contigua a quella dei triangoli bianchi nella foto 142, in alto a sinistra, mostra due ricomposizioni con diverso senso di orientamento delle tessere dello stesso motivo geometrico a triangoli.

Segue il grande riquadro rettangolare centrale in cui nulla sembra essere sopravvissuto oltre al grande quinconce che ora descriverò.



Fig. 17

Il quinconce centrale (fig. 17) non sembra aver subito trattamenti di restauro in tempi recenti, almeno dalla fine del XIX secolo ad oggi in quanto esso, insieme al pavimento, si presenterebbe certamente in una veste molto diversa da quella attuale. Se per il primo riquadro, all'ingresso della

cappella, si è potuto notare una rara conservazione intatta di alcune decorazioni e di parte dell'opera, qui si deve osservare, invece, una quasi completa manomissione di ogni singola parte, ad eccezione di alcune limitate zone che vedremo essere arrivate quasi integre. Lo stile e l'impostazione, intanto, sono quelli dei quinconce dei pavimenti precosmateschi di epoca desideriana. La decorazione in basso a sinistra nello spazio triangolare è fatta di file di quadratini di porfido verde adiacenti per un vertice. Qui solo la parte centrale è stata distrutta e in parte supplita con una tessera rossa; Le due decorazioni in basso al centro (fig. 19), intorno al piccolo disco bianco, sono completamente devastate con un miscuglio di frammenti di tessere rotte, mentre a destra sono riportate alcune quadrate miste a triangoli; la fascia decorativa circolare che doveva essere intorno al disco bianco è andata perduta; al di sopra del detto disco bianco esiste una porzione di decorazione in buona parte rimasta intatta: una fila di quadratini di giallo antico disposti in diagonale con gli spazi riempiti da tessere triangolari verdi, si alterna ad una fila di quadratini disposti allo stesso modo, ma di colore verde con triangolini bianchi. Alcune tessere perdute sono state supplite con altre di diverso colore, interrompendo l'ordine simmetrico. Ciò si nota soprattutto nella quinta riga di quadratini, dall'alto verso il basso, che risulta essere l'unica riga con preponderanza di quadratini di colore rosso. Si tratta di una manomissione in quanto è molto evidente lo stato di deterioramento intorno alle tessere rosse (fig. 18).

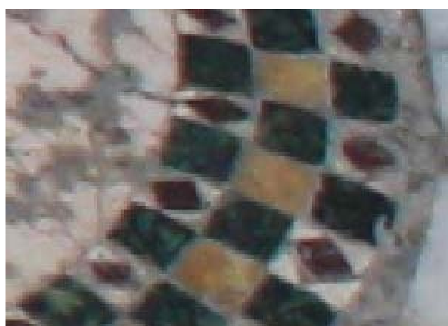


Fig. 18



Fig. 19

Le fasce circolari interne che avvolgono i quattro dischi di marmo delle ruote del quinconce, presentano la medesima forma e identico motivo geometrico. Anche qui si nota un discreto intervento di aggiustamento delle tessere e qualche limitata zona rimasta intatta. Il motivo di base della fascia è visibile nella immagine a) , una croce di quadratini verdi esterni e giallo interno; sopra e sotto i quadratini verdi esterni si alternano quadratini rossi su sfondo bianco prodotto da quattro tessere piccole triangolari bianche.



a)



b)



c)

Nella sequenza sopra si può vedere in a) una porzione abbastanza originale della fascia decorativa desco esterno destro; in b) parte del disco di marmo rosa della ruota destra; in c) una parte della fascia del disco esterno sinistro, manomessa.



d) e) f) g)

Nelle immagini d, e, f, g, si vede rispettivamente il disco destro con la fascia decorativa; il disco centrale con la fascia decorativa il cui motivo geometrico è uguale a quello degli altri dischi ma con delle stanghette a formare la croce al posto dei quadratini; il disegno geometrico di influenza siculo-campana al centro del disco; la decorazione, quasi del tutto perduta, dello stesso motivo.

Una incongruenza che si nota è il diverso aspetto dei dischi di marmo nelle ruote. Il disco superiore destro è di marmo marrone, mentre gli altri sono sostanzialmente bianchi. E' probabile che essi siano stati suppliti in qualche modo. Le decorazioni negli spazi esterni tra le ruote superiori sono fatte con triangoli verdi, incastrati a triangoli disposti in senso contrario e di colore bianco. Tra le due ruote esterne del quinconce, lateralmente, si trovano due dischi di marmo bianchi; intorno al disco destro (fig. 20) sono state mescolate in modo casuale tessere quadrate, triangolari ed esagonetti di colore prevalentemente verde e rosso; intorno alla minuscola porzione di disco sinistro (fig. 21), invece, si notano sette triangoli raggianti originali, alternativamente rossi e verdi, tra i quali doveva esserci una scomposizione in elementi minori che in buona parte è andata perduta e di sui si notano solo pochi frammenti. Tutto intorno, una disposizione casuale di tessere di riporto.



Fig. 20



Fig. 21

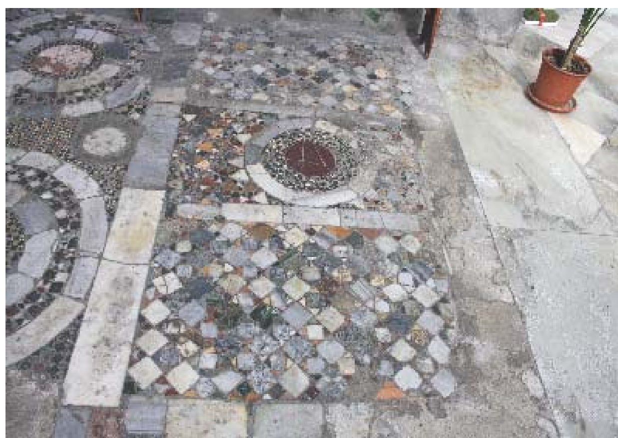

Fig. 22


Fig. 23


Fig. 24


Fig. 25

Fig. 22. I tre riquadri alla fine del pavimento, prima del sacello paleocristiano.
Fig. 25. Dettaglio del riquadro con il motivo di quadrati diagonali;
Figg. 23-24. Il riquadro con un bel disco di porfido rosso adornato da una larga fascia decorativa con triangoli raggianti ed elementi minori e altre tre file di triangoli alternati ad elementi minori. Qui l'ordine cromatico è stato alterato dalle manomissioni.

Ricostruzione immaginaria del pavimento originale

Immaginiamo di ricostruire, sulla base di quanto si è potuto osservare, il pavimento della cattedrale di Carinola. Possiamo dire che esso era composto di tre settori principali: il primo comprendeva un riquadro con un quinconce asimmetrico, seguito da una grande ruota attorno alla quale vi erano molte altre piccole ruote e dischi di porfido; a questa è probabile che seguiva un secondo riquadro con un quinconce semplice. Il secondo settore, presentava circa sei riquadri perimetrali, suddivisi da fasce marmoree, in cui vi erano principalmente dei motivi a triangoli grandi e scomposti in elementi minori. All'interno del settore poteva esserci una seconda grande ruota di cui rimane sono qualche traccia; nel terzo settore pure potevano esserci dei riquadri laterali, probabilmente con motivi a grandi esagoni collegati da rombi alternati a motivi di quadrati inscritti in altri quadrati. Al centro del settore un grande quinconce campeggia, ancora oggi, adornato di altri dischi con elementi triangolari raggianti. Al termine, quattro riquadri completavano il pavimento. Il primo era fatto di quadrati disposti in diagonale; il secondo di un

bel disco con triangoli raggianti; il terzo ancora con quadrati diagonali e il quarto si ricollegava ai riquadri dei settori precedenti.

Un monumento da preservare.

Il pavimento precosmatesco della cattedrale di Carinola dovrebbe essere conservato, *in situ*, ma al modo di come si conserverebbe in un museo. Per la sua delicatezza e la sua importanza storica, dovrebbe essere preservato dall'incuria del tempo e dalla manomissione. Non trova giustificazione alcuna la malsana idea di posizionare monumenti religiosi pesanti, come il baldacchino per il trasporto della statua del santo che si vede nella prima foto, direttamente sul pavimento così fragile, come anche altre azioni simili. Questa cappella dovrebbe essere gestita come uno scavo archeologico e il pavimento soggetto a regolari programmi di conservazione. I resti di questo pavimento sono troppo importanti per la storia dell'arte precosmatesca perché esso possa rischiare di andare in rovina ai nostri tempi, proprio quando abbiamo le possibilità giuridiche e tecniche per preservarlo perfettamente.


Interno della Cattedrale



La cattedrale con il campanile vista dal Palazzo Ducale

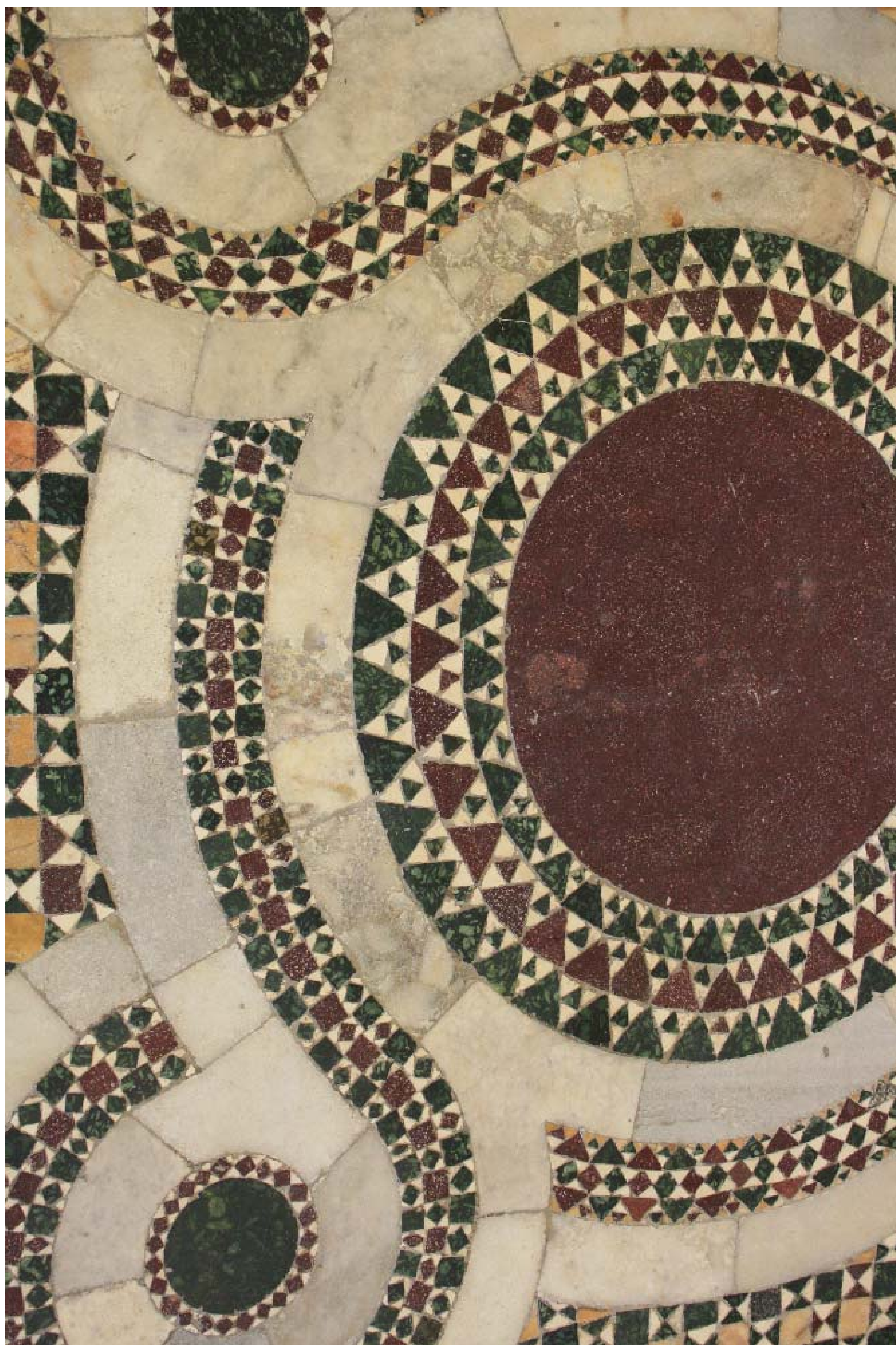








Immagini di alcuni dettagli, interni ed esterni, dei tesori artistici della Cattedrale di S. Bernardo.



SANT’AGATA DEI GOTI. CHIESA DI SAN MENNA

Ho visitato la chiesa di San Menna e la cattedrale di Sant’Agata dei Goti nell’autunno del 2010. Oggi, dopo aver acquisito una certa esperienza nell’analisi dei pavimenti cosmateschi, posso dire di guardare al pavimento della chiesa di San Menna con un significativo distacco dall’influenza degli studi, peraltro pochissimi, che sono stati finora proposti in merito dagli storici dell’arte, da architetti e storici locali. Le analisi che seguiranno, scaturiscono da un mio modo di vedere i pavimenti cosmateschi del tutto nuovo rispetto al passato. Un metodo basato essenzialmente sull’analisi visuale e fotografica dei dettagli e quindi sulla comparazione stilistica dei reperti, cercando di formare una sensata cronologia in base agli elementi che contraddistinguono le varie fasi delle vicende storiche che determinarono i possibili cambiamenti della *facies* dei primitivi pavimenti. Cambiamenti che possono essere addebitati a cause naturali, come crolli e smottamenti dovuti a terremoti, oppure a incendi e distruzioni dovuti alle numerose guerre. Non di meno conto sono da considerare gli antichi interventi di “restauro”, se così si possono definire, che spesso contribuirono non poco a danneggiare il monumento più che a preservarlo dall’incuria. Infine, bisogna tener conto del vandalismo causato dalla moda di distruggere l’antica arte romanica e gotica per far posto alla nuova smania barocca del XVII secolo. E’ in quest’ultimo contesto che si è andato perduto una gran parte dei monumenti cosmateschi costituiti dagli arredi liturgici, producendo in diversi casi, quella gran mole di reperti come plutei, lastre musive, pezzi di colonne tortili, pezzi di amboni o di recinzioni presbiteriali, dell’antica Schola Cantorum, ecc., oggi conservati nei depositi di cripte, oppure esposti murati in cappelle secondarie, nei musei lapidari, vescovili, diocesani e via dicendo.
Le metodologia che dall’inizio ho istintivamente seguito nell’analizzare i pavimenti cosmateschi, mi ha portato a sviluppare una sorta di sesto senso, coadiuvato dall’allenamento visivo, nel riconoscere le tracce stilistiche delle diverse botteghe marmorarie, sia romane che della scuola siculo-campana. In realtà, gli elementi stilistici, o stilemi come ci hanno abituato i critici d’arte, sono facilmente riconoscibili negli artisti delle varie botteghe marmorarie, grazie ai canoni in cui ognuno di loro si identificò nel tramandare la propria arte di padre in figlio. Così, la bottega marmoraria di Lorenzo, che comprende i principali nomi dei veri e propri Cosmati, si distingue facilmente dai Ranuccio, o dai Vassalletto, così come anche dai maestri capuani e siciliani. Ciò che può portare a confondere le sovrapposizioni stilistiche, sono le tracce degli emulatori, cioè di coloro che operarono emulando lo stile ora di questa, ora di quella bottega di marmorari. E’ forse in questa fondamentale osservazione che si può spiegare il motivo per cui in alcuni pavimenti di chiara fattura siculo-campana, si osservano piccole tracce di stili appartenenti più propriamente ai maestri marmorari romani. Ed è in base ad osservazioni come queste che i pavimenti della chiesa di San Menna, di Caserta Vecchia, o di Sessa Aurunca, possono offrire spunti per nuove interessanti ipotesi che a mio parere appaiono tutto sommato molto verosimili.

Prima di andare ad analizzare questi ultimi monumenti che si trovano a Sant’Agata dei Goti, credo sia utile aggiungere una buona premessa sugli elementi identificativi che possono aiutarci a comprendere meglio il significato dei pavimenti così come ci appaiono nel loro aspetto attuale. Lo facciamo attraverso un mio recente scritto su considerazioni metodologiche di come trarre valutazioni sui pavimenti che generalmente vengono definiti “cosmateschi”, mentre, in realtà, mostrano caratteristiche che accomunano diversi stili che produssero manufatti in diverse epoche in una sovrapposizione di avvicendamenti di cui, essendo andata perduta ogni memoria storica, l’unico modo per poter ricostruire una cronologia attendibile può essere quello di seguire la mia proposta nelle pagine che seguono.

COME VALUTARE LO STATO DI UN PAVIMENTO COSMATESCO

La simmetria policroma: un elemento indicatore delle condizioni attuali dei pavimenti realizzati dai maestri marmorari romani nelle chiese del Lazio.

I pavimenti in *opus sectile* realizzati nel Lazio dal 1071, anno della consacrazione della basilica di Montecassino dove fu realizzato il primo pavimento importante di questo genere nello stile che condurrà all'arte del pavimento cosmatesco, fino alla fine del XIII secolo, ci sono pervenuti, a seconda dei casi, in vari stati conservativi: da pochi frammenti mal messi, a significativi lacerti più o meno rimasti intatti. Nella maggior parte dei casi, i reperti originali hanno subito danni più o meno considerevoli dovuti a una serie piuttosto lunga di fattori diversi. Le principali cause del cattivo stato conservativo di questi monumenti, è dipesa dal naturale degrado dovuto al trascorrere dei secoli e quindi all'usura stessa a cui furono sottoposti per l'uso, specie in edifici religiosi dove i fedeli si recavano quotidianamente. Poi vi è l'incuria dell'uomo, dovuta un po' all'insensibilità verso ciò che era stato realizzato, un pò dalla stessa mentalità del tempo non ancora addestrata al concetto di preservazione del bene per il suo valore artistico e architettonico. Ma tra le cause più importanti dello stato degradato in cui ci sono pervenuti i pavimenti in *opus sectile* medievali, sono senza dubbio le distruzioni dovute a fenomeni naturali come i terremoti, a volte devastanti, come quello che rase quasi al suolo la basilica di Montecassino nel 1349, e le guerre che generarono saccheggi, incendi e devastazioni. Ma oltre a ciò, c'è da annoverare anche l'opera dell'uomo anche quando essa aveva il buon intento di preservare le opere: il restauro!
I pavimenti cosmateschi restaurati e rimaneggiati più volte dal XII-XIV secolo e specialmente durante gli anni della moda barocca, verso la metà del XVII secolo e fino a tutto il XVIII secolo, hanno subito il torto di essere stati privati del gioco di simmetria policroma dei colori tra le tessere.
Ma ci sono due tipi di interventi da diversificare:

1) quelli che miravano a preservare l'intero pavimento, o buona parte di esso, così come si era conservato fino ad allora. In questo caso esso subiva solo un rimpiazzo delle tessere andate perdute, specie quelle più piccole e delicate, ma sempre senza tenere conto dell'ordine cromatico dei motivi geometrici;
2) quelli che prevedevano di smontare in parte o totalmente il pavimento per fare spazio alla devastazione barocca del Seicento e Settecento, come il rialzo dei presbiteri, l'abbattimento delle iconostàsi, lo smembramento degli amboni, ecc. Allora l'antico pavimento veniva quasi totalmente staccato e, nel migliore dei casi, ricostruito a piacere, cercando di riprodurre gli stessi disegni geometrici, ma mescolando, per comodità, le tessere nei colori che, possiamo immaginare, erano state ammucchiate a formare collinette di materiale marmoreo. Qualcosa del genere, ma in piccolo, l'ho potuto vedere nella basilica superiore dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno, dove in uno dei locali a nord sono state ammucchiate gran parte delle tessere dell'antico pavimento in *opus sectile* della navata centrale della chiesa, in attesa forse di un improbabile restauro, o riutilizzo nel pavimento moderno.

Una dimostrazione pratica della mia tesi è data proprio dai resti superstiti dell'antico pavimento della basilica di Montecassino, oggi ricollocati in varie cappelle del monastero. Essi furono rimossi sotto la direzione del monaco benedettino Angelo Pantoni, all'epoca in cui rinvenne i reperti, attorno al 1950, nelle ricognizioni effettuate in seguito ai bombardamenti degli alleati nel secondo conflitto mondiale. Tra i pezzi riportati alla luce, ve ne sono alcuni, di più piccole dimensioni, che furono semplicemente staccati nella loro integrità. Essi sono esposti nel museo archeologico dell'abbazia e mostrano chiaramente la regolarità simmetrica nelle disposizioni delle

tessere colorate, cioè quella giusta simmetria policroma che è alla base del concetto stesso dell'ordine geometrico e cromatico del pavimento in *opus sectile*. Diversamente, invece, i riquadri pavimentali dislocati nel monastero, furono smontati tessera per tessera, e queste accantonate e riutilizzate negli anni successivi per rimontarle, secondo i disegni di Pantoni, in riquadri similari nei pavimenti delle cappelle. Ma c'è una differenza. A parte il montaggio approssimativo in cui il lavoro in *opus sectile* è poco visibile, con fughe tra le tessere molto ampie e disegni geometrici spesso contorti, disallineati, ecc., si assiste ad un vero e proprio dissacramento del concetto base della simmetria policroma. Infatti, per la gran parte della superficie dei reperti, le tessere sono state mescolate fra loro nei colori, senza tener conto di questa importante funzione.

La quasi totalità dei pavimenti laziali che oggi vengono denominati tutti genericamente, e senza distinzione alcuna specialmente dai non addetti ai lavori, "cosmateschi", presenta i segni e le particolarità che ho descritto sopra. E non solo nel Lazio, ma anche quelli presenti sul territorio dell'alta Campania, dove esempi eccellenti di pavimenti rimontati alla meno peggio, si osservano nel presbiterio della parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo a Capua, i cui resti del litostrato dovrebbero essere quelli dell'antico pavimento dell'ex monastero di San Benedetto e, sempre nella stessa città, i resti del pavimento del Duomo, salvatisi dai bombardamenti perché sotto il vescovo Caracciolo, nel Settecento, furono rimontati nella cappella del Sacramento; e poi il misto di pavimenti nella Badia Benedettina di Sant'Angelo in Formis, presso Capua, e della cattedrale di Caserta Vecchia, tanto per citarne qualcuno.
L'intento dei maestri marmorari, sia romani che di influenza siculo-campana, che seguirono la scuola dei mosaicisti bizantini istituita a Montecassino alla fine dell'anno Mille, era quello di riprendere il concetto di bellezza dell'ordine delle cose attraverso la meticolosa geometria delle figure rappresentate e, quindi, nel rispetto di una simmetria cromatica delle tessere colorate. L'alternanza di triangoli di porfido verde, rosso e bianco, oppure dei quadratini nei motivi delle lunghe fasce che annodano i dischi porfiretici di guilloche e quinconce, specie nei colori giallo oro e rosso antico, si alternano simmetricamente in modo perfetto e consecutivo. Mentre nelle ricostruzioni dei pavimenti, dopo i restauri o manomissioni, si assiste ad un luccichio asimmetrico nei colori dovuto alla mescolanza casuale di tessere di reimpiego prelevate da materiale di risulta. Certo, nessuno poteva prendersi la briga, nel salvare il salvabile, di fare decine e decine di mucchietti di tesserine per separare non solo le forme geometriche ma anche i rispettivi colori! Sarebbe stato un lavoro meticoloso quasi quanto quello per fare il manufatto originale!

E' per questo motivo che tale disordine cromatico che si osserva dovunque nei pavimenti cosmateschi attuali, porta alla considerazione finale che essi sono giunti a noi in uno stato di quasi totale alterazione e in vari modi e forme che ci è abbastanza difficile poter scorgere. Se l'occhio è ben allenato nell'esperienza dell'analisi visuale dei molti manufatti di questo genere, si riesce a capire in quale stato e con quali passaggi sia giunto fino a noi.
Sono le considerazioni fatte in queste pagine che mi hanno permesso di stabilire una storia ed una cronologia, nonché addirittura la paternità più probabile, dei resti sopravvissuti del pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni, in Ciociaria. Certo, la vicinanza dei pavimenti di Cosma, la sua firma e quella di Iacopo e Luca, sono elementi che mi hanno illuminato subito sulla possibilità che gli artisti fossero gli stessi anche a San Pietro in Vineis, però l'idea della "riunificazione" dei lacerti pavimentali delle due chiese, di Sant'Andrea e di San Giacomo in San Paolo, sempre ad Anagni, quali porzioni dell'unico pavimento un tempo esistente in San Pietro in Vineis, mi è venuta proprio grazie a riflessioni come quelle qui riportate.

Lo stesso si può dire per quanto riguarda il mio pensiero sulla necessitò di distinguere il periodo dei pavimenti precosmateschi con quelli specificamente cosmateschi. E osservare questi dettagli nei pavimenti romani mi ha permesso di fare notevoli distinzioni stilistiche e qualitative di ciò che è visibile.

Dalla fine del XIX secolo, quando l'archeologia e l'arte del restauro erano diventate finalmente una scienza e non più un sistema per cercare di recuperare il salvabile, spesso con lo spirito di ricavarne proventi economici, si assiste a restauri pavimentali più mirati in cui forse per la prima volta si tenta di ripristinare l'antico nel dovuto modo. E' probabilmente per questo motivo che in molte basiliche romane si osservano pavimenti "cosmateschi" di nuovissima fattura, come a Santa Maria Maggiore, o a San Giovanni in Laterano, per fare due soli esempi monumentali. Quando ho avuto modo di analizzare i detti pavimenti, mi sono reso conto che essi erano quasi totalmente nuovi, soprattutto nelle fasce marmoree perimetrali e nei riquadri con grandi tessere, mentre conservavano, a tratti, il materiale meglio conservato nella fascia centrale, misto a quello moderno. Ma ciò che si osserva e che risalta subito agli occhi, è il ripristino della simmetria policroma nei disegni geometrici, almeno in gran parte del pavimento. Lo stesso si può vedere in Santa Maria in Cosmedin, in Santa Croce in Gerusalemme, in San Clemente e in tutte le basiliche romane dove furono eseguiti ingenti restauri dalla fine del XIX secolo. In altre chiese, invece, esistono pavimenti conservati in condizioni molto più vicine a come erano stati concepiti in origine. Uno di questi è quello della chiesa dei Santi Quattro Coronati. Ma, come è facilmente immaginabile, nessuno degli antichi litostrati musivi del XII e del XIII secolo, sono arrivati fino a noi intatti.

Gli sconvolgimenti delle strutture e degli arredi delle chiese, hanno circostanziato gli eventi che modificarono l'aspetto, lungo un interminabile periodo di tempo come lo sono quasi otto o nove secoli di storia, dei monumenti che ci interessano da vicino. Perfino i pezzi smontati degli amboni e delle recinzioni presbiteriali, come i plutei, i troni vescovili, candelabri, pulpiti, tabernacoli e via dicendo, furono spesso soggetti a restauri che definirli una vera e propria "manomissione", sarebbe un atto di generosità. Basti per questo, osservare in dettaglio i "ritocchi", le sostituzioni, le alterazioni, le sovrapposizioni e le "ferite" apportate durante questi fatidici "restauri" alle meravigliose lastre marmoree conservate nel museo lapidario della cattedrale di Anagni, che testimoniano una piccolissima parte del ricchissimo arredo liturgico di arte cosmatesca di cui un tempo essa era ornata. Non solo pavimenti, dunque. Bensì anche quelli che dopo, ai nostri giorni, sarebbero diventati rari reperti dell'arte musiva dei *magistri doctissimi romani*. Restauri che furono eseguiti, come al solito nel XVII secolo.
E cosa ne sarebbe rimasto del glorioso pavimento cosmatesco della cattedrale di Civita Castellana, se nel Settecento un religioso locale, mecenate dell'arte antica, compreso il valore del monumento non si fosse opposto, con la sua autorità, al suo smantellamento e dispersione?

Gli autori moderni parlano del pavimento della cripta di San Magno, nella basilica inferiore della cattedrale di Anagni, come uno dei pochi esempi arrivati fino a noi "in larga parte originale". Si potrebbe essere d'accordo forse per quanto riguarda la struttura, la superficie e l'omogeneità del disegno unitario, ma non certo per la conservazione che risulta in massima parte deturpata da antichi ritocchi e restauri. Ho avuto modo di constatare personalmente ciò proprio dall'osservazione dettagliata delle minute tessere che compongono il mosaico geometrico pavimentale. In alcuni punti, sempre corrispondenti a zone tra le più rovinate, si nota forse la mano degli artisti e un aspetto più fedele all'originale, ma in molti altri, che purtroppo rappresentano forse la maggior parte della superficie del litostrato, è ben evidente l'intervento dell'uomo che dovette essere, a varie riprese, distruttore e preservatore.

Nella basilica romana di Santa Prassede si può osservare il pavimento nelle tre navate che si presenta in un aspetto piuttosto moderno, anche se forse con integrando il nuovo con materiale proveniente dagli avanzi antichi. Sul presbiterio, invece, si presenta tutt'altra situazione. Il pavimento è facilmente riconoscibile come una ricostituzione dell'antico litostrato, utilizzando anche materiale di risulta come frammenti di lastre con iscrizioni, in cui si notano le solite inconsuete caratteristiche: disomogeneità del disegno unitario, come l'uso di sole partizioni

rettangolari sul presbiterio, cosa che mai i Cosmati si sognarono di fare; mescolanza di tessere di vario colore senza rispetto alcuno della simmetria dei colori; motivi geometrici assemblati alla meno peggio, ecc.

Nessun pavimento, dunque, sfugge alla deturpazione da parte sia degli eventi naturali, sia della mano dell'uomo. Così, non desta più stupore se nel pavimento di Civita Castellana si vede un quinconce gigantesco decentrato che non si riesce a spiegare in nessun modo; che nel pavimento della cattedrale di San Liberatore alla Maiella, a Serramonacesca, ci siano materiali nuovi mescolati a quelli antichi ed una lapide che gli studiosi ritengono valida per datare il pavimento, che è in tutti i suoi dettagli chiaramente coevo a quello di Montecassino, del 1275, fuori cioè da ogni epoca vera e propria cosmatesca, quando ormai non si hanno più da tempo notizie di Cosma e dei figli Luca e Iacopo; che un'altra lapide con la firma di Rainerius (Ranuccio), attesterebbe a questo maestro la paternità del pavimento cosmatesco, di cui rimangono solo pochi avanzi, dell'abbazia di Farfa, a Fara in Sabina. Questi sono solo alcuni tra i tanti esempi che dimostrano come sia facile fare errori di valutazione, quando non si tenga presente le basilari osservazioni viste sopra. Non è raro vedere nei pavimenti cosmateschi inserti di lapidi ricavate da materiali di risulta, e ancora più spesso di lastre di plutei, tratti da recinzioni o da amboni, che vanno a coprire zone rimaste vuote. Nel pavimento della cattedrale di Ferentino, fatto da Iacopo I attorno al 1204, buona parte delle navate laterali sono vuote, indice che il pavimento originale è andato perduto per una superficie di non poco conto. In quei punti, nel corso dei secoli, chiunque avrebbe potuto inserire lastre tombali, reperti romani, lastre marmoree, ecc. di cui si sarebbe potuto perdere ogni traccia e notizia documentale.

Rari sono i reperti pavimentali e di arredi che possono definirsi realmente originali, così come uscirono dalle mani dei maestri marmorari. Di questa originalità oggi possiamo osservarne solo delle esigue tracce nei casi in cui si abbia la fortuna di trovarsi di fronte a materiali da sempre abbandonati e mai reimpiegati o restaurati in qualsiasi epoca.
Per quanto ho potuto vedere, mi sono convinto abbastanza che molti dei pavimenti delle basiliche romane siano stati originariamente concepiti all'epoca della consacrazione delle chiesa, quindi in un periodo che va dai primi decenni fino alla fine del XII secolo: tutti pavimenti precosmateschi quindi! Ma perché, allora, in molti di essi si vede in modo evidentissimo la mano dei maestri Cosmati? Perché, come è logico pensare, oltre ai pavimenti commissionati loro da realizzare nuovi, abbiano avuto anche incarichi di restaurare le parti più importanti degli antichi pavimenti. In questo modo si spiega come mai, strutturalmente, tali pavimenti risultano essere di chiaro stile precosmatesco nelle zone delle navate laterali, mentre si mostrano in tutto lo stile cosmatesco nella sola fascia centrale o nelle zone più importanti. I Cosmati furono, evidentemente, anche restauratori.

Per quanto riguarda la conservazione fisica dei pavimenti di quell'epoca, c'è da chiedersi come sia possibile che frammenti marmorei come le minuscole e delicate tessere che compongono il mosaico geometrico di tali monumenti, insieme a tutte le altre componenti, come le fasce di delimitazione dei disegni, gli stessi dischi di porfido, ecc., siano potuto arrivare a noi, dopo tante vicende drammatiche, in uno stato di preservazione tutto sommato buono. Forse troppo per poter credere che mai abbiano subito interventi di restauro e rimaneggiamenti vari con sostituzione anche di materiali. Visitare un pavimento cosmatesco a Roma, come a Santa Maria in Trastevere, o a Santa Maria Maggiore, non è lo stesso che visitare un pavimento simile abbandonato all'incuria. Ma mentre nel primo si sono perse le tracce dell'originalità del lavoro, nel secondo, con un po' di fortuna, esse si possono ancora scorgere, come nel caso del pavimento di San Pietro in Vineis dove nel mirabile quinconce, incompleto perché interrotto dalle distruzioni, si può ammirare il pregevole lavoro di Cosma nel "fiore della vita" rappresentano con tessere verdi e rosse, dove tutto (o quasi) è rimasto intatto, così come concepito dall'artista, anche se fortemente consunto dal tempo e dall'incuria. Qui si vede la maestria della mano di Cosma soprattutto nella

perfetta disposizione delle tessere oblunghe che formano le foglie del “fiore della vita”. Si riesce a vedere come linee occulte, la perfetta geometria delle curve che legano ciascuna foglia e la sua opposta.

Il “fiore della vita” (fig. 1) nella mirabile realizzazione di Cosma nel pavimento superstite della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni (per gentile concessione dell’INPDAP di Anagni). Questa porzione di pavimento dovrebbe essere presa a modello per altri confronti. Qui si vede lo stato di conservazione delle tessere come dovrebbe forse essere realmente dopo otto secoli di storia. Innanzitutto si nota che le più piccole sono andate in buona parte perdute perché sono le prime soggette a staccarsi dall’incavo in cui sono incastrate. Si vedono le tessere gialle a forma di triangolo oblungo che chiudono i vertici dei triangoli sferici tra le foglie e si nota come esse siano perfettamente incastrate. Si nota la pressoché assenza di “fuga” tra le tessere, mentre nei pavimenti ricostituiti si vede la malta fuoriuscire dai bordi delle stesse e costituire “fughe” di notevole apertura. Si vede, e qui torniamo al dunque, la perfetta simmetria policroma tra le tessere che è il nostro punto di riferimento principale per qualsiasi considerazione da fari su altri pavimenti cosmateschi.


Fig. 1

L’articolo che segue su San Menna è stato tratto dal volume “Il pavimento precosmatesco della basilica di Montecassino” al momento in corso di stampa presso l’Abbazia di Montecassino.





Tra i maggiori indiziati, come pavimenti di diretta discendenza dal capostipite rappresentato dal litostrato di epoca desideriana della basilica abbaziale di Montecassino, vi è senz'altro quello della chiesa di S. Menna a Sant'Agata dei Goti in provincia di Caserta.
Il pavimento viene datato al 1110, cioè a circa 40 anni dopo quello di Montecassino. Come riportato sopra, Pantoni fa notare "*una fascia centrale più ornata, con girali, e riquadri laterali esibenti motivi identici a quelli di Montecassino*".

Brevemente dirò che la chiesa, in stato di forte abbandono nel XIX secolo, subì "*l'annullamento delle sue forme originarie di cui si resero responsabili, come al solito, quegli autentici distruttori del patrimonio artistico medioevale che furono i cosiddetti* "restauratori*" del Settecento e del secolo successivo*"[1]. L'edificio fu quindi sottoposto a barbarici restauri nel periodo tra il 1723 e il 1734, quasi contemporaneamente ai restauri del Caracciolo nel Duomo di Capua, come per una febbre collettiva da distruzione medievale, sostituendo le colonne marmoree originali con gravosi pilastri e smantellando gli arredi gotici in favore di quelli barocchi. Altri pesanti lavori furono condotti nel 1799. Possiamo immaginare quali danni abbia potuto subire il pavimento originale in seguito a così pesanti rimaneggiamenti.
Il restauro "moderno" dell'edificio, eseguito nei primi anni '60, fu condotto dall'ing. Antonino Rusconi e dall'arch. Riccardo Pacini i quali, ci informa sempre Videtta, "*hanno ripristinato nel suo originale aspetto l'interno della chiesa dedicata a S.Menna*". Del pavimento nulla, o quasi, ci dice, se non una sommaria e quasi incomprensibile descrizione accademica:

"*L'interno a pianta basilicale, a tre navate divise da cinque colonne antiche concluse da capitelli tardoromani, bizantini o romanici sostenenti armonici archi a pieno centro,*

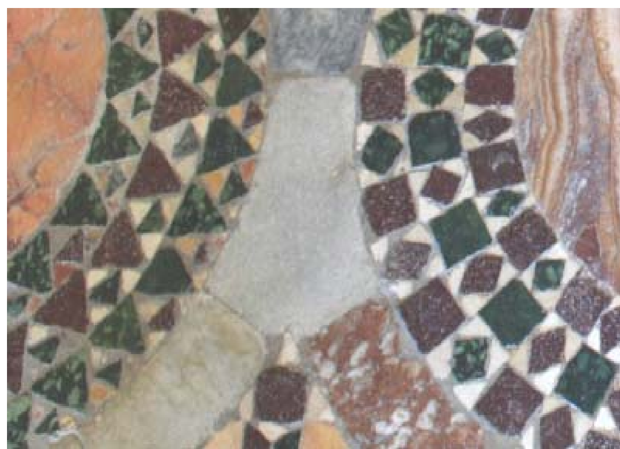
---

[1] Antonio Videtta, *Note sulla chiesa di S. Menna restaurata*, in Samnium, anno XXXVIII, n. 3-4, Luglio-Dicembre 1965, pagg. 232-237.

*termina con tre absidi rese più solenni per la sopraelevazione del presbiterio. Ad esso si accede, al centro, con una scala ricoperta di mosaici, simili a quelli che si stendono su tutto il pavimento. In essi fasce marmoree nastriformi si annodano intorno a cerchi e a rettangoli musivi o di marmi rari connessi nell'*opus alexandrinum. *Il mosaico del pavimento attraversa secondo l'asse longitudinale tutta la chiesa, dall'ingresso al coro sottolineando con il risalto dei colori che esaltano la geometria dei disegni in contrasto con la superficie spoglia delle strutture ma in armonia con lo studiato ritmo degli archi la longitudinalità centrale, laddove gli spazi laterali sono limitati dai muri che chiudono il presbiterio. Sulla superficie di questi, con felice intuizione, l'ignoto artefice volle un altro intervento di colore e di geometria, ancora in decorazione musiva e marmorea, ad attenuarne la massa e rendere brillante la scansione degli spazi, concepita quasi secondo lo schema del tempio antico, ma creando come un dialettico contemperamento fra una esaltazione dinamica dovuta ad una profonda fuga centrale ed il sereno e statico raccoglimento degli spazi laterali, secondo una colorata croce di superfici mosaicate"*[2].

La descrizione di Videtta è un classico esempio di come, a volte, l'arte di descrivere accademicamente un qualcosa che non si è ben compreso possa indurre in errori grossolani che, ricopiati e divulgati per riconosciuta autorità, dagli altri studiosi, può produrre una serie di equivoci a catena. Nell'ultimo periodo del passo riportato sopra ("*Sulla superficie di questi, con felice intuizione…*"ecc.), il Videtta si riferisce alle grandi lastre marmoree che fanno da recinto al presbiterio. Quando le ho viste di persona e toccate con mano, mi sono reso conto che esse sono tavole di marmo sulle quali sono stati montati pannelli pavimentali di sole tessere marmoree con motivi geometrici adatti solo a pavimenti. Non è quindi una decorazione musiva anche a pasta vitrea come potrebbe essere quella di plutei di amboni o di recinzioni presbiteriali. Queste lastre furono smontate, nei rimaneggiamenti del '700, forse da una vera recinzione presbiteriale originaria o da qualche altra zona della chiesa e rimontate con pannelli pavimentali.
Inoltre, i motivi geometrici che si vedono su questi pannelli potrebbero essere stilisticamente posteriori, cronologicamente, rispetto ad altri pannelli pavimentali che si vedono in altre zone della chiesa. E' quasi certo che in S. Menna vi siano state all'opera più scuole di mastri marmorari che hanno eseguito lavori diversi, includendo parti di pavimentazione fino agli arredi liturgici. Vi sono pannelli con motivi geometrici che richiamano fortemente la scuola di Montecassino e, sicuramente, rappresentano l'influenza che essa ebbe sulle prime realizzazioni della chiesa; ma coesistono anche altri stilemi nel litostrato che mi sembrano molto più vicini alle scuole marmorarie laziali e campane del XIII secolo, come quella di Cosma I. I motivi a cerchi intrecciati e dei triangoli nei pannelli di queste lastre marmoree poste a chiusura del presbiterio, ne sono, mi pare, un esempio concreto. Ma, come dice Pantoni, il grosso del pavimento ricorda l'influenza diretta della scuola cassinese e la discendenza diretta dal pavimento di Montecassino. E questo possiamo verificarlo osservando i dettagli del pavimento nelle immagini che seguono.


Fig. 1


Fig. 2

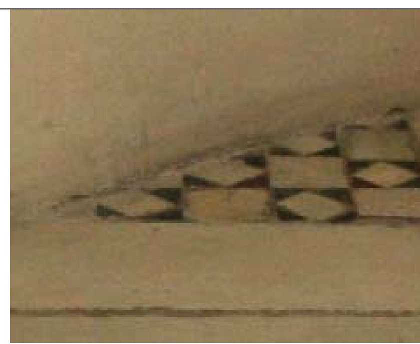
[2] A. Videtta, op. cit. pag. 236

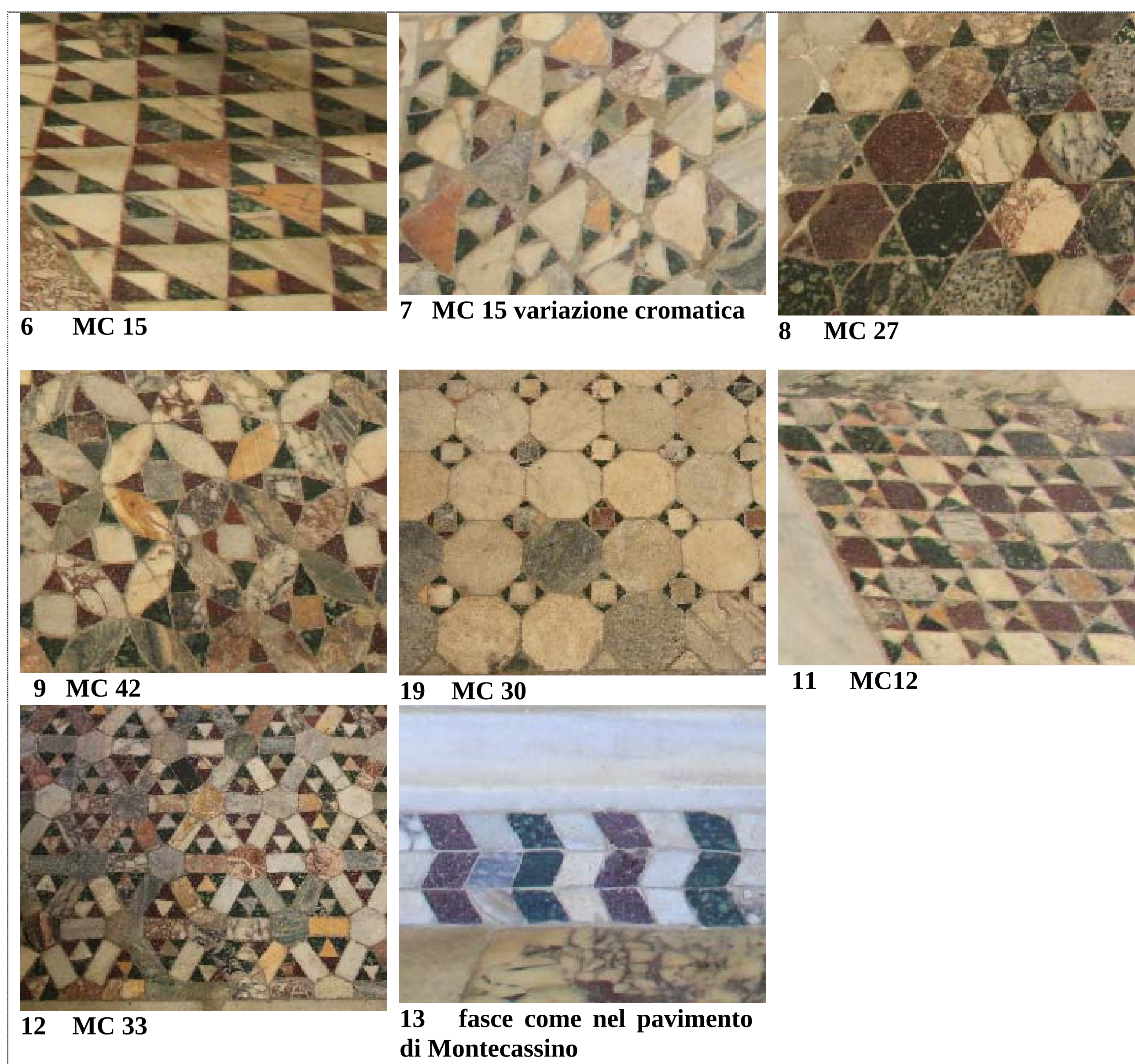
Intanto è doveroso sottolineare come anche in questo pavimento si riscontri un uso di elementi di congiunzione tra le fasce marmoree delle ruote, simili ed identici a quelli riscontrati nel modello di Montecassino. Un elemento in più, quindi, che rafforza l'ipotesi di stretta parentela tra i due pavimenti. Nella fig. 1 si vede la zona iniziale del litostrato con tre ruote allineate orizzontalmente e congiunte tra loro dalle classiche fasce marmoree esterne, bianche. Senza ombra di dubbio, molti o forse tutti questi elementi marmorei che definiscono le ruote, con le fasce di decorazione interne che stringono intorno ai dischi centrali di marmo, sono certamente originali. Nella fig. 2 si vede uno dei due raccordi anulari della fascia di marmo circolare tra la ruota centrale e quella di sinistra. Essi sono identici a quelli che si vedono nel pavimento dell'abbazia di Montecassino. Altri raccordi delle stesse ruote sono invece uguali a quelli utilizzati nei pavimenti di S. Vincenzo al Volturno e nella cattedrale di Carinola. Questo dimostra come nella zona nord della Campania, più strettamente sotto l'influenza dell'abbazia di Montecassino, fossero in vigore dal 1080 alla metà del sec. XII, "regole" di composizione musiva dei pavimenti, direttamente discendenti dall'esempio capostipite della chiesa abbaziale cassinese.

La principale affinità con Montecassino che il Pantoni rileva nel pavimento di S. Menna è, come detto prima, la "*…fascia centrale più ornata, con girali e riquadri laterali di motivi identici…*". Bisogna rafforzare questo concetto per, quanto possibile, perché è un dettaglio che forse non è stato puntualmente evidenziato a sufficienza. Non mi sembra che vi sia una attestazione di qualche rilievo dell'esistenza di pavimentazioni anteriori a quella di Montecassino in cui sia dato risalto alla fascia centrale che attraversa e separa bilateralmente la navata centrale dell'edificio, acquisendo un significato particolarmente importante, specie dal punto di vista religioso. L'elemento costituito dalla fascia centrale, si sa, è certamente la caratteristica stilistica più importante che i maestri Cosmati hanno poi sviluppato nella loro arte, caricandola di significati simbolici attraverso le guilloche, i quinconce, riquadri e ruote densamente mosaicati con tessere minutissime che, in genere, si usano di quelle minute dimensioni, solo per le decorazioni musive in pasta vitrea degli arredi liturgici. Quindi, il fatto che la fascia centrale del pavimento di S. Menna presenti ornamentazioni più importanti e significative rispetto alle quelle delle altre zone della chiesa, è si una caratteristica sicuramente derivata dalla scuola di Montecassino, ma è forse troppo scontata perché da sola possa dimostrarne la sua discendenza diretta.
Ma se insieme a questa prima osservazione del Pantoni, aggiungiamo quella appena fatta relativa all'uso di elementi come il raccordo marmoreo tra le ruote e una buona parte della forma delle tessere marmoree utilizzate in motivi geometrici identici a quelli di Montecassino, specie nei riquadri delle zone laterali delle navate, si può certamente avere un quadro più evidente delle affinità dei due litostrati.
Ma vediamo nelle pagine seguenti quali sono i motivi geometrici del pavimento di S. Menna, uguali a quelli di Montecassino.


3 MC 09


4 MC 09 diverso stile


5 MC 09 più autentico



6 MC 15

7 MC 15 variazione cromatica

8 MC 27

9 MC 42

19 MC 30

11 MC12

12 MC 33

13 fasce come nel pavimento di Montecassino

La tabella sopra, mostra in linea generale la similitudine dei motivi geometrici del pavimento di S. Menna con quelli del pavimento di Montecassino (le sigle MC seguite da numeri, si riferiscono appunto ai pattern catalogati nel libro sul pavimento antico della basilica di Montecassino.

Innanzitutto, è da notare che:

1) nel caso di S. Menna l'uso di tessere grandi nei riquadri delle navate laterali, risulta sensibilmente limitato rispetto alla tradizione dei pavimenti precosmateschi o di epoca desideriana. I motivi sopra rappresentati, riguardano i confronti delle sole ripartizioni rettangolari dei due pavimenti.

2) Su 44 motivi geometrici del pavimenti di Montecassino, qui solo 7 sono identici. Le figg. 3,4, e 5 ne mostrano uno solo in stili diversi; lo stesso per le figg. 6 e 7.

3) Tra questi motivi, solo quelli delle figg. 5, 6 e 9 mostrano tessere un po' più grandi rispetto a quelle tradizionali dei pavimenti del XIII secolo.

Da queste tre osservazioni, sembra che il pavimento di S. Menna, contrariamente a quanto creduto finora, mostri troppi pochi elementi affini al pavimento di Montecassino per trarre la conclusione

che esso possa essere un suo diretto discendente. Ma non abbiamo ancora detto tutto, perché il confronto di alcune zone pavimentali di S. Menna che mostro nella pagina seguente, insieme alla mia constatazione che le lastre della recinzione presbiteriale sono in realtà pavimentali, prelevate, quindi, ed adattate al modo che si conosce, mi permette di formulare la mia personale ipotesi sul litostrato di S. Menna. Ipotesi che può essere condivisibile o meno, ma pur sempre scaturita da osservazioni reali, di confronto e di senso realistico.

Nuova ipotesi per il pavimento di S. Menna. Una probabile presenza di Lorenzo di Tebaldo?

Personalmente penso che il pavimento di S. Menna, così come si presenta oggi, sia il risultato di una sovrapposizione di diverse maestranze che vi hanno lavorato in origine, probabilmente ad iniziare dal 1110, rispettando la datazione proposta da Pantoni e Bloch e che si è conclusa forse con le ultime vicende dell'arte cosmatesca del XIII secolo.

Ho potuto vedere da vicino i resti del pavimento di Montecassino, come anche i pavimenti di Lorenzo, Cosma e figli in Ferentino ed Anagni. Nel pavimento di S. Menna si nota, nella confusione generale degli sconvolgimenti e rifacimenti cui il pavimento è andato soggetto nel corso di nove secoli, stili e materiali lapidei diversi non solo nella loro natura, ma addirittura nello stato conservativo. E ciò dimostrerebbe almeno che parti assemblate nello stesso pavimento apparterrebbero in effetti a epoche diverse. Gli esempi che riporto nella tabella sotto, sono piuttosto evidenti.

Sulla base di quanto detto, penso che il pavimento di San Menna sia nato in origine come derivazione di quello di Montecassino. Le tracce di ciò sono visibili nei motivi geometrici sopravvissuti, ma relativi alle tessere più grandi che si vedono essere più antiche e simili a quelle del pavimento di Montecassino; inoltre, a dimostrare l'influenza cassinese vi sono, oltre agli elementi già detti sopra, alcuni riquadri della fascia centrale con ruote disposte quasi giustapposte, diremmo tangenti, e non collegate con raccordi come quelli visti nei pavimenti di epoca posteriore; la semplicità dei quinconce ricorda quella degli unici due (asimmetrici) che si vedono nella navata sinistra del pavimento cassinese; mentre più di tutto riconduce a quest'ultimo quegli elementi porfiretici a forma di goccia, oppure oblunghi di cui un motivo si vede ricomposto a forma di croce (somigliante alle pale di un ventilatore da soffitto) come se gli autori fossero stati direttamente influenzati dal pavimento di Montecassino, o che volessero ricordarlo, nello stesso motivo che si vede in quel pavimento appena dopo l'ingresso in chiesa.

Insieme a questi elementi, che sono quelli che realmente sembrano essere derivati dalla scuola cassinese, ne convivono altri che si mostrano in modo più evidente appartenenti ad una scuola di epoca posteriore, riconducibile a quella dei Cosmati dei primi decenni del XIII secolo. Tali elementi sono ben visibili in diversi tratti decorativi della fascia centrale e specialmente in alcune zone pavimentali che mostrano lo stesso stile e lo stesso stato conservativo delle tessere, come si può vedere dagli esempi fotografici che riporto. In particolare, in diverse zone mi pare di scorgere addirittura la mano o la scuola della bottega marmoraria romana del maestro Lorenzo di Tebaldo e più ancora di Cosma I, mentre i motivi geometrici centrali della fascia principale riconducono a maestranze campane che potrebbero aver affiancato scuole romane contemporaneamente, o in periodi diversi, sovrapponendosi nel tempo e mostrando così questa strana mescolanza di stilemi, ma anche di materiali con diverso stato conservativo.

Non è facile pensare ad una cosa del genere, ma bisogna anche riflettere che nel corso di quasi tre secoli, dal 1080 al 1300, possa essersi affacciata la necessità di promuovere vari interventi di restauro per un pavimento costituito di mosaico di tessere marmoree, la cui fragilità è fin troppo evidente. Guerre, distruzioni, incendi, terremoti, rinnovamenti (si pensi solo alla "recente" moda

di distruggere gli arredi gotici durante l'epoca barocca), erano tra le principali cause di manomissione dell'opera originale. Osservando il pavimento di S. Menna e confrontando ogni sua parte con quelli di cui ho avuto esperienza personale, mi sembra che la mia ipotesi sia più che sostenibile, anzi dimostrabile anche grazie agli elementi che ho sottolineato prima. Ma vediamo in particolare quali differenze si possono proporre stando all'analisi *in situ* e fotografica dei dettagli.


14


15


16

1° Confronto.

Le foto 14 e 15 mostrano lo stesso pattern geometrico della foto 16, cioè un motivo "ad quadratum" in cui una tessera di marmo quadrata si alterna ad un quadrato che reca al suo interno un altro quadrato disposto diagonalmente e gli spazi sono riempiti da 4 tessere triangolari. Guardando solo queste foto sembrerebbero tre pavimenti diversi. Invece si tratta dello stesso pavimento si S. Menna. E' evidente che le foto 14 e 15 mostrano materiali impiegati diversi, o almeno in diverso stato conservativo ed una suola di marmorari che ha preceduto quelli che hanno lavorato alla parte di pavimentazione rimasta intatta (lo si vede anche dalla perfetta simmetria policroma) mostrata dalla foto 16. E' da tenere conto che il lacerto di pavimento della fig. 16 è molto piccolo e rappresenta solo una stretta porzione di pavimentazione in ottimo stato che si trova a ridosso della parete della navata destra, un luogo dove più facilmente una parte del pavimento possa essersi meglio conservata da rovinosi "fracassamenti". Le foto 14 e 15, mostrano invece un completo rimaneggiamento delle tessere marmoree, più antiche e peggio conservate e maldestramente riassemblate nei restauri antichi, che vogliamo credere anteriori a quello effettuato alla fine dell'800, dopo la visita di Bertaux.
Buona parte del pavimento di S. Menna è caratterizzato da questa sovrapposizione di stili e materiali. Nelle parti che crediamo più antiche, troviamo lo stile e il materiale rappresentato nelle foto 14 e 15, mentre in altre zone e specialmente in fasce decorative e pannelli pavimentali come quelli delle lastre della recinzione, il materiale e lo stile è praticamente identico a quello della foto 16.

Come si vede dalla foto 16, il pavimento si presenta subito come un misto di stili e motivi geometrici che mostrano, a tratti, un senso compiuto ed un'organicità in conformità alle regole di simmetria dei pavimenti cosmateschi. Nella stessa fascia centrale sembra di notare stili diversi tra la tipologia di tessere utilizzate e i disegni delle *rotae* che sembrano essere di concezione più antica rispetto ai motivi geometrici. Il motivo a "farfalla", con quadratini colorati rossi, verdi e gialli alternati ad altri quadratini scomposti in 4 piccole tessere triangolari di cui due sempre bianche, che si vede estesamente negli spazi tra i dischi della fascia centrale, è, secondo me, di uno stile posteriore a quello della scuola di Montecassino dove lo stesso pattern è costituito solo da tessere molto più grandi.
La mia convinzione che in questa chiesa via abbia lavorato Lorenzo di Tebaldo, sul finire dell'XII secolo, o marmorari della sua bottega, deriva dall'osservazione che alcuni motivi geometrici ed il materiale lapideo utilizzato, insieme alle stesse combinazioni di colori, trova forti connotazioni stilistiche nelle opere che egli ha lasciato, con la sua famiglia, nelle cattedrali di Ferentino e di Anagni.

Fig. 17. Veduta generale del pavimento, dall’ingresso della chiesa.

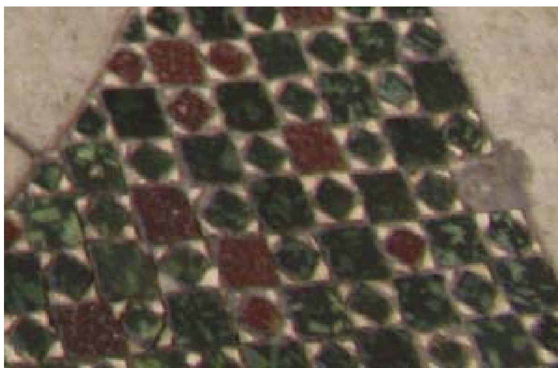




Fig. 18. Anagni Basilica superiore

Fig. 19. S. Agata dei Goti, S. Menna



Fig. 20. Ferentino, Cattedrale



Fig. 21. S. Menna

Ma la somiglianza più sbalorditiva tra la mano di Lorenzo di Tebaldo e alcune tracce delle opere in S. Menna è rappresentata dai pannelli delle lastre del presbiterio che, secondo me, furono prelevate dalla zona pavimentale realizzata dallo stesso maestro e da alcune decorazioni nel presbiterio.



Fig. 22. Abbazia S. Giovanni in Argentella Palombara Sabina



Fig. 23 Transenna di S. Menna



Fig. 24 S. Menna decorazione recinzione presbiterio



Fig. 25 S. Menna decorazioni in stile bottega di Lorenzo



Fig. 26. Quinconce nella cattedrale di Ferentino



Fig. 27. Quinconce in S. Menna

Le immagini della pagina precedente mostrano non solo alcune analogie stilistiche e del materiale utilizzato, ma anche incongruenze cronologiche nel pavimento di S. Menna.

Nella fig. 22 si vede una decorazione di transenna presbiteriale, considerata da Enrico Bassan e dalla critica, un pezzo molto importante dell'arte cosmatesca in quanto si è conservata intatta pressoché nella sua interezza. Personalmente la colloco tra le opere di Lorenzo di Tebaldo in quanto lavorò a Subiaco negli anni 1162 e 1190. Non è escluso, quindi, che nel 1170 egli fosse al lavoro nell'abbazia di S. Giovanni in Argentella a Palombara Sabina, dove avrebbe potuto realizzare le transenne presbiteriali. Una delle caratteristiche di maggior spicco di Lorenzo di Tebaldo, trasmesse poi al figlio Cosma I, è quella di decorare recinzioni presbiteriali, altari e via dicendo con un motivo geometrico che contraddistingue come un marchio le sue opere: quello che si vede nelle figure da 22 a 24 e di cui se ne trovano cospicue tracce anche nel pavimento e nelle decorazioni di S. Menna. Anche i riquadri pavimentali intorno all'altare di S. Magno, nella cripta della cattedrale di Anagni, dove lavorò Cosma I, figlio di Lorenzo, si ritrova lo stesso motivo decorativo, come continuazione di questa tradizione della bottega familiare.

Nella fig. 25, ancora si notano decorazioni riconducibili allo stesso stile, anche se con motivi geometrici diversi che si possono rintracciare nelle opere di Lorenzo e Cosma.

Le fig. 26 e 27, mostrano alcune caratteristiche nel pavimento di S. Menna che fanno pensare a varie fasi lavorative o di restauri. Alla fine della fascia centrale si trova il quinconce mostrato in fig. 27. Questo riquadro, confrontato con gli altri, e specialmente quelli che lo precedono con successione di singole *rotae*, presenta, in relazione a questi, una evidente incongruenza sia stilistica che cronologica che è ben dimostrata nella comparazione delle fig. 26 e 27. Nella 26 si vede un quinconce nel pavimento della cattedrale di Ferentino, dove lavorò Lorenzo di Tebaldo e nella 27 il quinconce di S. Menna. Quest'ultimo sembra non solo essere coevo all'altro, ma anche frutto della stessa mano, sebbene presenti motivi geometrici e decorazioni sostanzialmente diversi da quello di Ferentino. Non si può certo dire che il quinconce di S. Menna sia stato concepito per un pavimento del 1110!

Le tracce di Montecassino

Passiamo ora alla parte antica del pavimento. C'è da dire subito che, per quello che si può vedere, sembra improbabile che il pavimento antico sia rimasto inalterato fino a noi. Osservando le meravigliose composizioni delle *rotae* e dei riquadri intrecciati del pavimento di Montecassino, come di quelli ad esso coevi e della tradizione bizantina, possiamo solo credere che il pavimento di S. Menna originale, che doveva essere bellissimo, ha subito sconvolgimenti tali da non presentarsi più nel suo stato primitivo. Le cose belle che si vedono nella fascia centrale sono forse parte delle poche tracce rimaste del vero glorioso pavimento precosmatesco riferibile forse ad un periodo compreso tra il 1080 e il 1100.
L'uso di tessere grandi a forma di goccia o di losanghe oblunghe, insieme ad alcuni motivi geometrici, testimoniano inconfutabilmente la sua discendenza diretta dalla scuola del pavimento della chiesa abbaziale di Montecassino, mentre la presenza di altri lacerti di litostrato e fasce decorative mostrano chiaramente l'intervento postumo di altre scuole di maestri marmorari che vi hanno lavorato o per completare, o per rinnovare l'antico assetto pavimentale e degli arredi liturgici.
Il fatto che l'antico pavimento sia andato forse quasi del tutto distrutto e recuperato nel modo che si vede oggi, può essere dimostrato dall'osservazione dell'uso incongruente e casuale delle tessere grandi oblunghe e a forma di goccia, laddove non fu possibile rintracciare gli antichi motivi degli originali riquadri. Solo nel caso di una croce abbozzata con queste tessere si riesce a richiamare fortemente la somiglianza con il pavimento di Montecassino, così come si presentava all'ingresso della chiesa, con il riquadro che mostra appunto una croce formata da materiali lapidei a forma di losanghe oblunghe, come si può vedere nelle immagini che seguono.


Fig. 28 Tessere oblunghe nel pavimento di S. Menna


Fig. 29 Motivo a tessere oblunghe in Montecassino

Nel pavimento di S. Menna si riscontrano molte tessere grandi di forma oblunga e diversi dischi di porfido che, per mio conto, sono stati ricostruiti nel pavimento in modo casuale, senza molto senso, apparentemente senza alcun significato né decorativo, né religioso. Tutto ciò rafforza la mia ipotesi di una ricostruzione casuale del pavimento antico, andato distrutto per ragioni che non possiamo conoscere. Quando sia stata eseguita questa ricostruzione non è dato sapere, così come è difficile dire se essa sia avvenuta contemporaneamente all'intervento postumo delle scuole romane che hanno assemblato il pavimento nel modo che oggi si vede. Ciò spiegherebbe anche le incongruenze stilistiche e di materiali delle decorazioni all'interno stesso della fascia centrale, dove i diversi disegni non sono separati, come consuetudine, dalle fasce marmoree. Nel pavimento di Montecassino si vede benissimo, dall'incisione del Gattola, che nella fascia centrale ogni motivo è separato da una fascia di marmo. Lo stesso doveva essere anche per la fascia centrale del pavimento di S. Menna, ma questo non si osserva nell'odierno pavimento, almeno in modo organico perché tutta la prima striscia si presenta unificata, indice che nella fascia sono state assemblate, in tempi postumi, le tessere marmoree antiche recuperate e disposte in motivi che non corrispondono al disegno originale. Infatti, nella fascia non si nota neppure una sola annodatura di stile bizantino (la famosa "treccia bizantina"), come qualche traccia invece si vede anche nel pavimento di Montecassino. Tutti i dischi (figg. 30, 31) risultano collegati tra loro solo da piccoli raccordi marmorei, e il classico intreccio bizantino non si vede neppure nel quinconce asimmetrico (fig 32), mentre l'unico vero intreccio tra i dischi, si ritrova nel quinconce finale della fascia, visibile nella figura 27. Tracce di tipici esempi di "treccia bizantina", alla maniera dei Cosmati sono visibili in sole due zone del presbiterio (figg. 33, 34) e si mostrano come evidente esempio di adattamento di parti del pavimento antico (fig. 33) dove i disegni più moderni vengono integrati dall'uso decorativo delle tessere grandi oblunghe e di aggiunte decorative totalmente nuove (fig. 34).



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32. Un quinconce asimmetrico come esistevano anche in Montecassino.



Fig. 33. Decorazioni di riempimento in chiaro stile cosmatesco



Fig. 34 Una lunga quilloche a decorazione dell'altare.

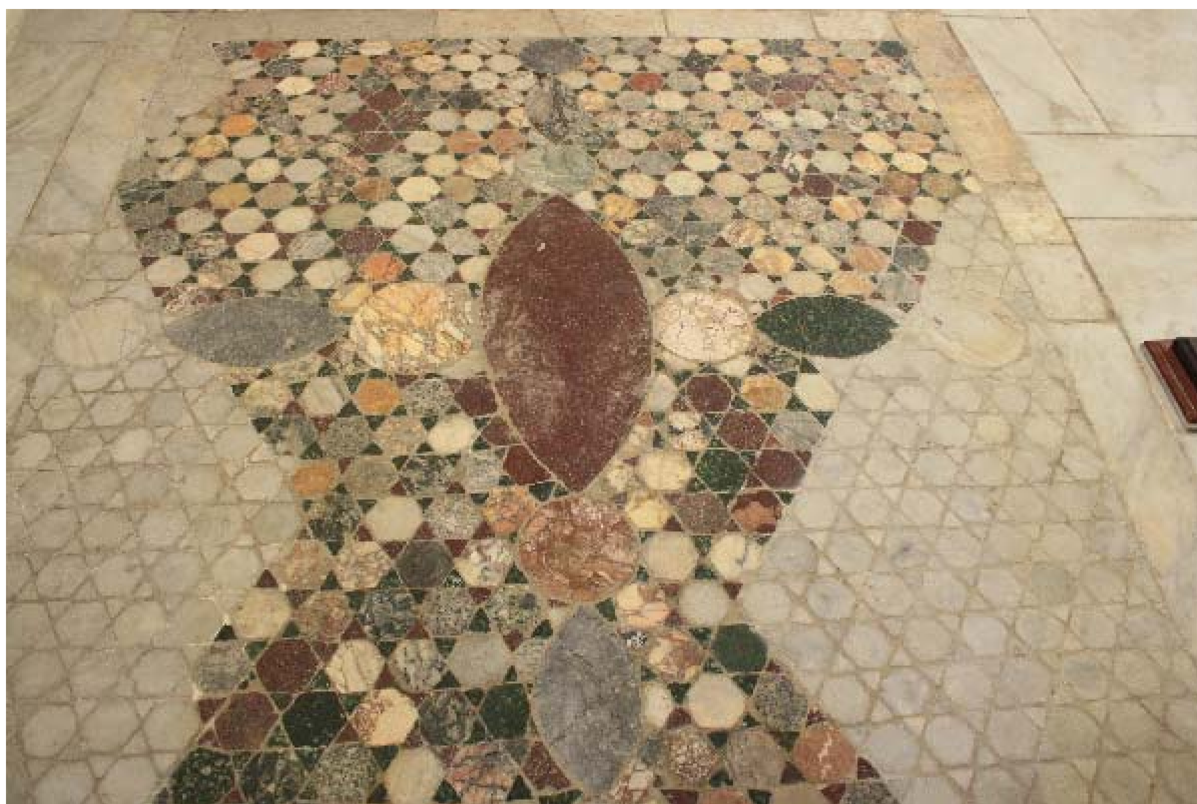


Fig. 35. Elementi antichi come le tessere oblunghe, frammiste a motivi *ad triangulum* con tessere esagonali ricomposti in modo casuale e senza rispetto delle simmetrie dei colori.



Fig. 36. Ancota una zona del pavimento in cui sono reimpiegati piccoli dischi di marmo di vario colore in un motivo di triangoli uniformi e scomposti.


Fig. 37

Figg. 35-37: riassemblaggio casuale di dischi e tessere grandi oblunghe nel pavimento ricostruito.

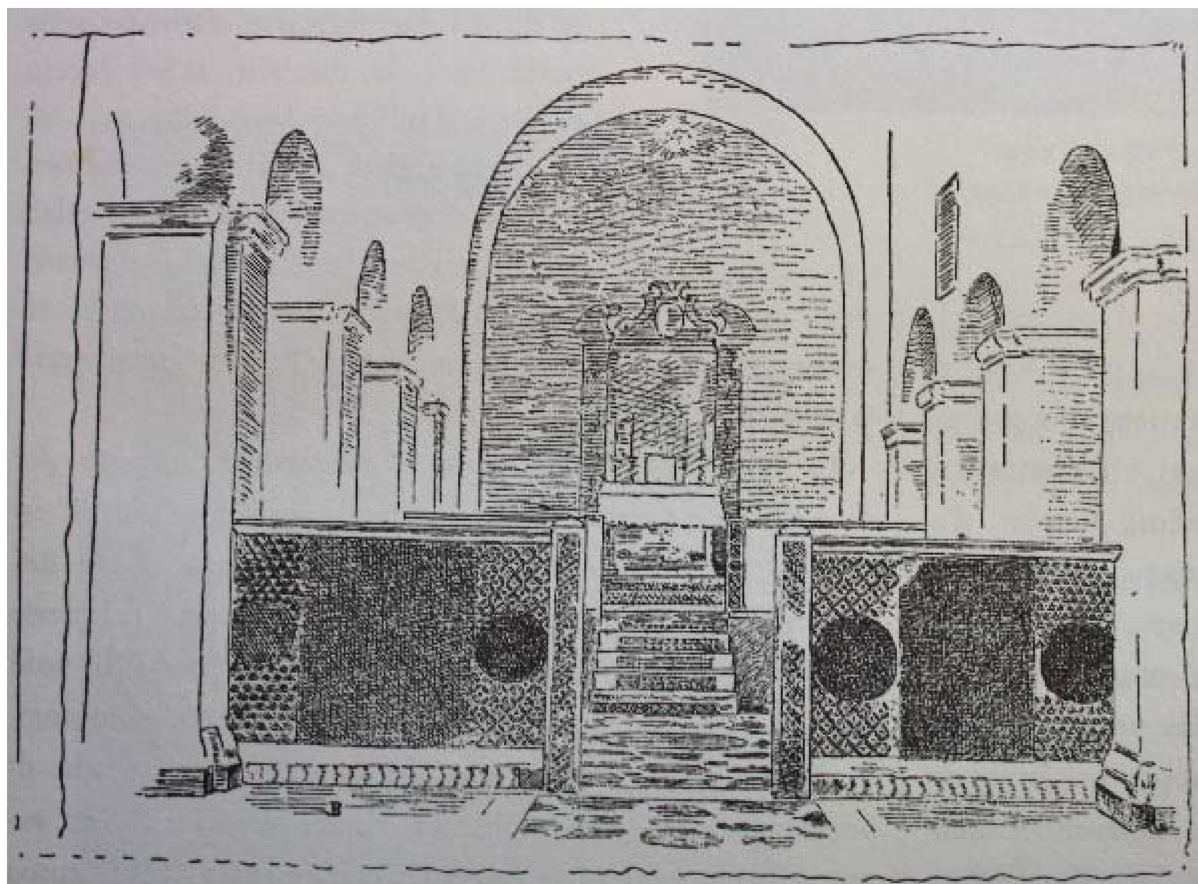
Conclusioni sulle ipotesi del pavimento di San Menna.

Tutto ciò dimostra e conferma la mia tesi che nel pavimento di S. Menna coesistono almeno due scuole diverse che hanno realizzato due lavori a distanza di circa un secolo. Il primo pavimento, evidentemente distrutto e ricostruito di cui restano: nei riquadri laterali alla fascia, le maggiori tracce con motivi geometrici e la tipologia delle tessere impiegate; i dischi e tessere oblunghe reimpiegati in modi e figure casuali e forse il riquadro della fascia centrale a motivi intrecciati. E' forse per questo motivo che in alcuni luoghi moderni definiscono questo pavimento "aniconico". Coesistono, insieme a questo, parti pavimentali e decorative frutto di uno o più interventi di scuole postume, forse anche romane, che hanno supplito e cercato di recuperare i resti dell'antico pavimento integrandolo nel loro nuovo lavoro di rinnovamento. Non da ultimo, le evidenti tracce di pavimento d'epoca cosmatesca in S. Menna, possono aver indotto il Videtta (vedi nota precedente) a credere coevo questo pavimento con quello del duomo di S. Agata dei Goti per la quale ipotesi, quindi e alla luce della mia nuova tesi, non aveva forse, in parte, neppure tutti i torti.


Il pavimento della cattedrale come si presentava al Videtta nel 1963.



Il pavimento del presbiterio della chiesa di San Menna (da Enciclopedia dell’Arte Medievale)



Disegno di Emile Bertaux dell’interno della chiesa di San Menna effettuato prima del 1896

Descrizione del pavimento di San Menna in relazione ai documenti storici

Per completezza di informazione, riporto qui una sintesi di alcuni stralci ripresi dalle “Note” pubblicate da Emile Bertaux nella rivista di difficile reperibilità *Napoli Nobilissima*, Vol 5, Fasc. I, gennaio 1896, da cui è tratto anche il disegno di Emile Bertaux dell’interno della chiesa di San Menna che si vede sopra. Tale disegno, sembra sia l’unica ed ultima testimonianza dell’aspetto della chiesa prima degli interventi di restauro che si sono succeduti dopo la visita dello storico francese.

“Avanzi importantissimi di monumenti normanni si possono studiare a Sant’Agata. Il primo è la chiesa dedicata all’eremita S. Menna che fu costruito per ordine del conte Roberto e consacrata nel 1114 dal papa Pasquale II, quando andò a visitare Benevento. L’interno, di forma basilicale assai semplice, è tutto coperto di gesso e dei pilastri massicci sono stati murati intorno alle colonne della navata. Non si sono conservati intatti che una porta e una gran parte della decorazione a musaico del coro. L’archivolto della porta è lavorato a fogliame assai rigido e secco, e porta alle due estremità due testine di leoni; sotto l’archivolto gira su due righe, a grandi caratteri magri e stretti, l’iscrizione seguente:

CRIMINA DIMITTAT. QUI LIMITIS ALTA SUBINTRAT.
TEMPLUM SI POSCAT, SUB PETRO PRINCIPE NOSCAT:
QUOD CUM FUNDASTI, ROTBERTE COMES, DECORASTI.

Da questa iscrizione possiamo fissare anche la data dei musaici nel primo decennio del XII secolo. Questi coprono il pavimento del coro, si prolungano in una striscia fin verso la porta, salgono i

cinque gradini dell’altare, decorano le quattro grandi lastre conservate del cancello[3]. Sul cancello essi sono formati da una serie di figure geometriche semplicissime alternandi con lastre di marmo verde e dischi di marmo rosso. Sul pavimento del coro s’intrecciano nel formare le spirali dell’*opus Alessandrinum*, giranti intorno a dischi di marmo bianchi dove sono incisi dei motivi vegetali e dei mostri di disegno orientale. Si potrà comparare questo pavimento, il più antico a data certa dell’Italia meridionale con quello posteriore di pochi anni, che s’è conservato nel coro di S. Nicolò a Bari”.
Anna Carotti, nell’op. cit. dell’aggiornamento al volume di Bertaux, scrive il seguente commento in merito:
“Il bertaux dà una descrizione errata del pavimento della chiesa di S. Menna a Sant’Agata dei Goti: in questo non si trovano “i dischi di marmo bianco dove sono incisi dei mostri di disegno orientale”, ricordati invece dallo studioso. L’impiantito, che presenta la consueta decorazione a dischi, meandri e tessellati, è stato sempre considerato strettamente dipendente da quello di Montecassino”.

L’iscrizione sull’archivolto della porta è ben visibile nelle immagini riportate all’inizio di questo capitolo, mentre la descrizione del pavimento fatta nell’articolo precedente è alquanto scarna di dettagli e, per certi versi, fa sorridere per la sua superficialità. Papa Pasquale II è colui che considero il primo papa mecenate dell’arte cosmatesca (ma sarebbe meglio specificare precosmatesca) e, come si sa, la sua opera fu devotamente celebrata e portata ai più alti livelli dal papa Innocenzo III per cui lavoravano in seguito i Cosmati. A Pasquale II credo che si debbano far risalire i pavimenti precosmateschi di molte chiese ed abbazie consacrate nel periodo del suo vescovado e questa di San Menna è certamente una di quelle.

Ma, come abbiamo potuto vedere, nel pavimento musivo sopravvivono diverse componenti stilistiche di scuole diverse che probabilmente sono da addebitarsi a rimaneggiamenti o restauri realizzati in vari periodi. Personalmente credo che quanto si osserva oggi del pavimento nella chiesa di San Menna, sia il risultato, come in molti altri casi simili, di una pressoché completa ricostruzione dei resti del pavimento originale, nella quale gli artefici moderni ebbero la libertà di interpretare a proprio piacimento e secondo il proprio gusto, il riassemblaggio di figure, lastre musive, motivi geometrici, materiali di diversa provenienza e soprattutto degli avanzi delle primitive tessere marmoree che formano dischi di porfido e a forma di gocce, che rappresentano le tracce più vicine ai pavimenti antichi di Montecassino ed altri coevi come quelli di Capua o San Vincenzo al Volturno. Ciò è desumibile soprattutto se si confrontano i riquadri che sfruttano le stesse tipologie di tessere marmoree come si vede nell’incisione settecentesca di Gattola per il pavimento di Montecassino, dove esse non sono disposte in modo casuale e sovrapposte sullo sfondo di motivi geometrici formati da tessere più piccole senza delimitazioni di fasce marmoree.

Ciò che si vede in San Menna è proprio una confusa mescolanza, del tutto arbitraria, di elementi che testimoniano i resti del primo pavimento risalente a Pasquale II e andato distrutto nel corso dei secoli per vicende sconosciute, ma certamente legate a disastri bellici, incuria dell’uomo ed eventi calamitosi. Le tracce più cospicue, invece sembrano essere quelle derivate dall’assemblamento dei resti del secondo pavimento, certamente risalente ai primi decenni del XIII secolo e che mostrano caratteri specificamente di scuola cosmatesca, come si è visto negli esempi che ho riportato sopra. Infine, la dimostrazione che il pavimento è stato totalmente ricostruito e che quindi nessuna traccia di pannelli originali rimasti *in loco* sia sopravvissuta, si ha dall’osservazione dell’assenza pressoché totale di simmetria policroma in tutti i riquadri pavimentali in cui si vedono non solo colori mescolati, ma un insieme costituito da tessere più moderne e antiche insieme e di varia tipologia.

[3] I due lati del cancello che dovevano completare la chiusura del coro e separarlo dalle navate laterali, sono scomparsi nel rifacimento dei nuovi pilastri.

Nella stessa chiesa sono conservati alcuni reperti del pavimento che forse attendono di essere reintegrati nell'attuale pavimento. Questi, secondo il mio modo di vedere espresso nella parte iniziale di questo studio sulla metodologia di valutazione delle caratteristiche dei pavimenti cosmateschi, mostrano anch'essi evidenti tracce di manomissione che testimoniano antichi interventi sul pavimento che potrebbero risalire dall'epoca barocca in poi. Le immagini che seguono mostrano quanto detto.



Una parte dei reperti sono conservati in un cumulo addossato alla parete all'inizio della navata sinistra. Nell'immagine si osserva un pezzo di litostrato costituito da un motivo *ad triangulum* con un triangolo scomposto in quattro elementi minori in alternanza ad uno uniforme. L'unica zona probabilmente integra è quella del triangolo centrale che mostra la tessera bianca al centro e tre verdi intorno, mentre gli altri mostrano tessere di colori misti dovuti alla manomissione. Nella figura in basso (reperti conservati un una teca di vetro murata) si notano più motivi: *ad quadratum*, *ad triangulum* con tessere esagonali e tessere singole ottagonali e quadrate. Anche qui si nota la non corretta simmetria policroma.

Come ho più volte avuto modo di dire in tutti i miei scritti, quello della simmetria dei colori delle tessere impiegate, insieme alla simmetria dei disegni geometrici e ancora a quella dell'unitarietà del disegno di tutto il litostrato, è un elemento che permette di riconoscere tratti dei pavimenti musivi di qualsiasi epoca rimasti intatti, cioè mai ritoccati da nessuno. Il fatto che anche dei reperti, come quelli visti qui sopra, e come quelli conservati sotto teca di vetro nella parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo di Capua, che testimoniano l'antico pavimento dell'ex monastero di San Benedetto a Capua, risultino alterati nella disposizione simmetrica dei colori delle tessere, è indice di sconosciute manomissioni dovute a probabili interventi di ripristino o restauro effettuati in epoche antiche, anche ad iniziare dal XIV secolo. Secondo questo pensiero, si può stare certi che non esiste nessun pavimento pre e cosmatesco conosciuto che non abbia subito tali alterazioni. I reperti integri sono pochissimi ed appartengono in larga parte agli arredi liturgici più che ai pavimenti.





In questa immagine, un bel reperto che mostra lo spessore del litostrato e due tessere triangolari di porfido verde.



La recinzione sinistra.
Nelle immagini che seguono, si può osservare la fusione casuale di stili diversi. IN particolare, come si è detto, tracce di evidente scuola emulatrice dei Cosmati, o comunque di pavimenti romani del XIII secolo, e tracce di componenti più antiche (tessere a goccia, motivi siculo-campani).





In queste immagini si vede una fusione di stilemi vicini ad entrambe le scuole, quella campana e quella romana dei Cosmati.



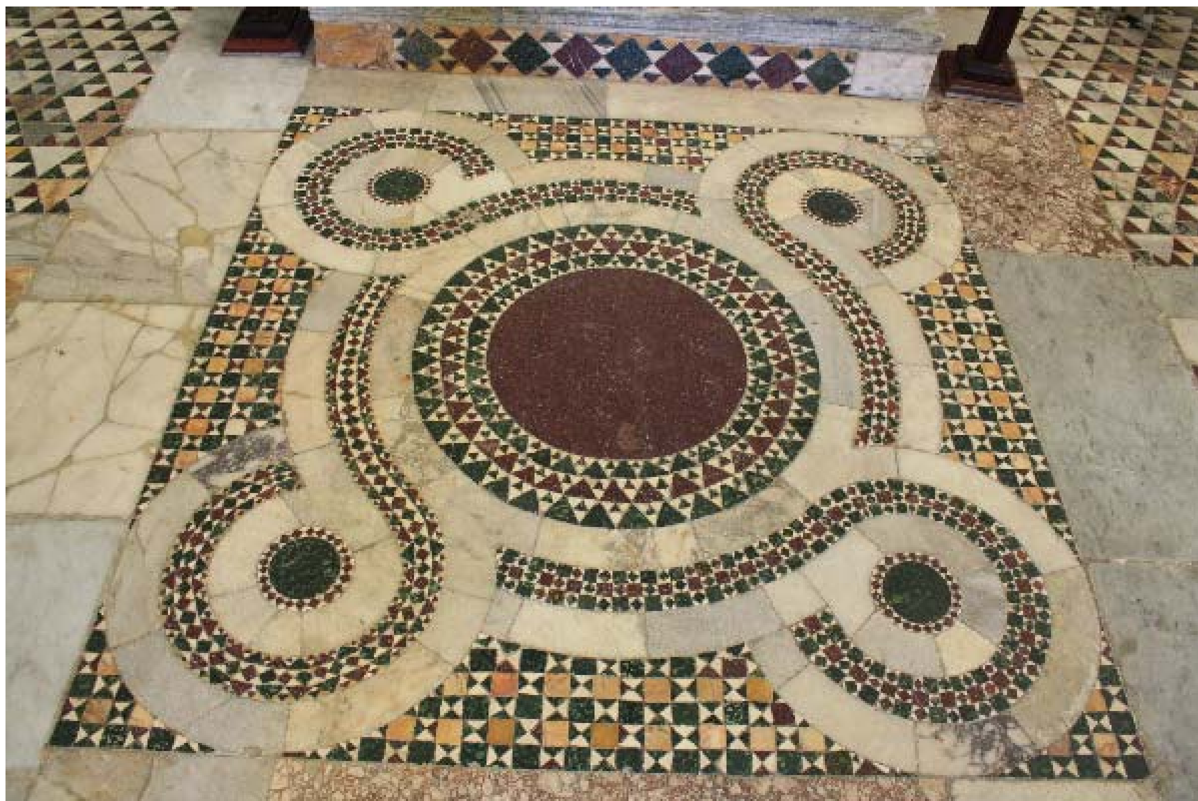


Motivo tipico di scuola campana, affine a Sessa, Caserta e Montecassino, come anche le decorazioni interne, mentre la campitura esterna è più tipicamente cosmatesca.





Sopra: quinconce tipicamente precosmatesco nella sproporzione dei dischi esterni con quello centrale.



Quinconce tipicamente cosmatesco, nello stile dei pavimenti di fine XII secolo.

Dettagli del pavimento di San Menna











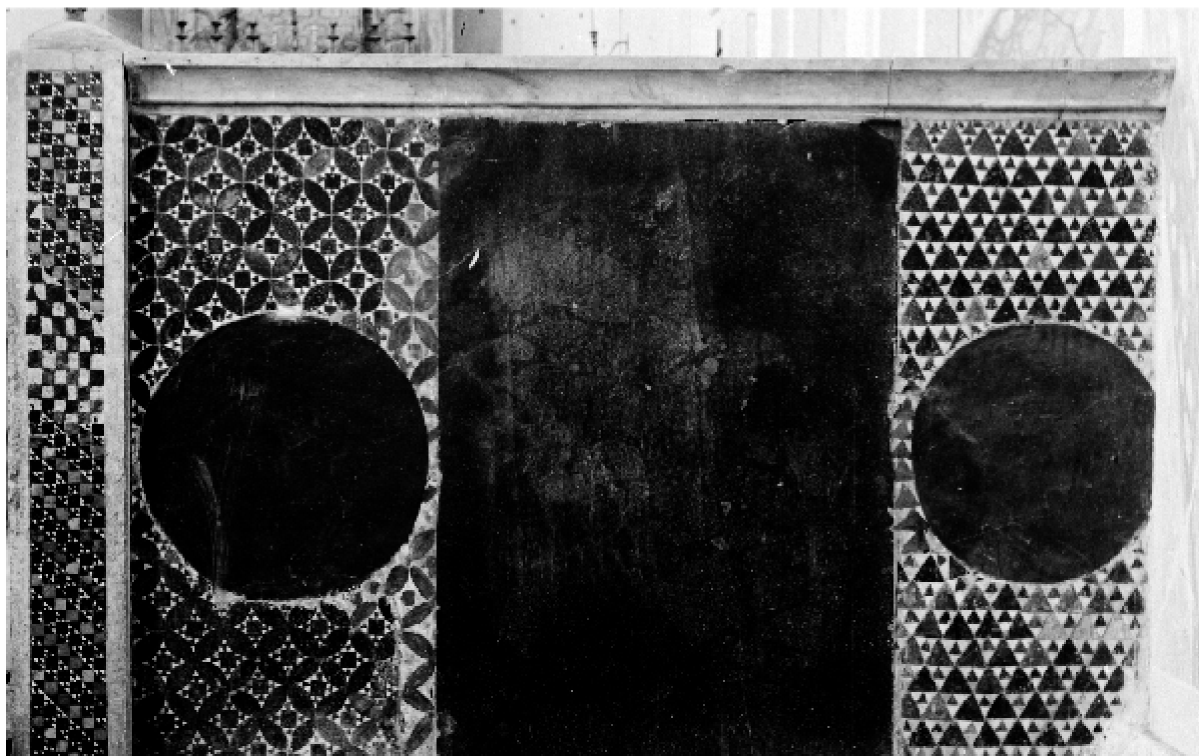

Il motivo ad esagoni inscritti, ricostruito con il nonsenso del disco di marmo centrale.

Confronti storici.

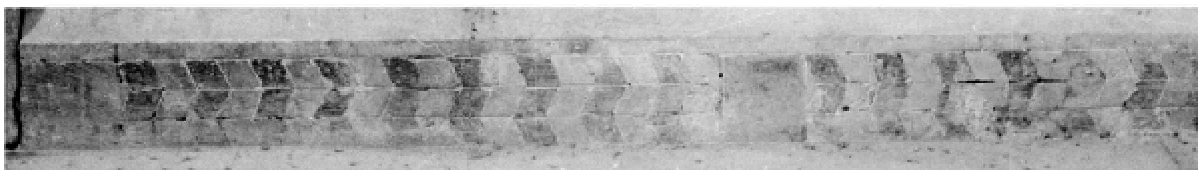


Antica immagina in cui si vede il capitello dell'antica colonna romanica avvolta dal pilastro moderno che poi è stato demolito.

Confronto diretto tra due immagini della recinzione destra. la prima immagine è degli anni Sessanta o precedente e mostra dettagli differenti da come la si vede oggi (foto in basso)









Il pavimento visto dal presbiterio. Foto degli anni ’60.



Veduta del pavimento di fronte all'altare

SANT’AGATA DEI GOTI. IL PAVIMENTO DELLA CATTEDRALE

Non mi è stato possibile ispezionare il pavimento musivo della cattedrale di Sant’Agata dei Goti. Il lacerto che ci interessa risulta essere circoscritto al solo presbiterio e la più antica descrizione conosciuta risale a Bertaux nel suo articolo in *Napoli Nobilissima* (visto sopra) del 1896:

“Il duomo di Sant’Agata dei Goti doveva esistere già nel decimo secolo, perché si ha notizia d’una sede episcopale in quella città dal 970 (notizia tratta da Ughelli, Italia Sacra, t. VIII, p. 494). Ma certamente è stato ricostruito verso il principio del secolo decimosecondo. Infatti gli ornamenti della porta principale, i leoncini ed il fogliame dell’archivolto, sono identici a quelli che furono scolpiti a S. Menna prima del 1114; così i mosaici conservati sul pavimento del coro ed i gradini dell’altare son perfettamente simili pel disegno delle figure geometriche o animali a quegli che abbiamo notati nella chiesa fondata dal conte Roberto. Il ciborio ed il trono vescovile, lavorati probabilmente anch’essi a musaici, periscono nei lavori del traslocamento dell’altare maggiore, eseguiti nel 1810. La chiesa intera aveva già sofferto di una restaurazione completa, ordinata dal vescovo monsignor Gaeta, dal 1723 al 1734. Prima la navata aveva 16 colonne d marmi pregevoli; oggi l’interno, salvo i musaici, non presenta più niente d’interessante, se non le sue vaste dimensioni e la disposizione del coro, assai elevato al di sopra della navata”.

A quanto scrive Bertaux, si può aggiungere il commento di Anna Carotti nell’aggiornamento del 1978 all’opera dello studioso francese:
“Nel transetto della cattedrale di Sant’Agata dei Goti rimangono due frammenti di un pavimento a intarsio affine a quello della cattedrale di Caserta Vecchia. Il tratto più notevole, nel braccio sinistro del transetto, presenta una composizione, inscritta in un quadrato, formata da tre circoli in marmo bianco concentrici intersecati da una croce composta da tredici dischi di marmi e porfidi (otto dei tondi sono andati perduti). Gli spazi vuoti sono riempiti da tessellati e da motivi ritagliati nel marmo bianco: una sirena, due delfini affrontati allacciati da un nastro o da un serpente, due mostri alati dalla coda di pistrice che si contendono un serpente, due animali in lotta, un uomo con delle frasche in mano, un centauro, il simbolo dell’evangelista S. Luca e altre figure di difficile interpretazione perché molto consunte. Un tondo intarsiato, proveniente dal pavimento, e murato lungo la parete di una scala che conduce alla sagrestia, a sinistra del presbiterio.
L’opera è affine a quella casertana per la vivacità decorativa e cromatica dovuta alla presenza e alla varietà dei motivi figurati e all’impiego, accanto ai porfidi e ai marmi colorati, di frammenti di ceramica, soprattutto di color rosso, e di paste vitree, piuttosto insoliti in questo genere di pavimenti. Per questi motivi mi sembra che le due opere di Caserta Vecchia e di Sant’Agata dei Goti si possano attribuire allo stesso periodo e alla stessa maestranza, contro il parere di E. Bertaux, di M. Rotili e di A. Videtta (quest’ultimo avvicina il pavimento della cattedrale di Sant’Agata dei Goti a quelli di S. Menna e della basilica di Montecassino per il complesso motivo a circoli) che considerano i pavimento della cattedrale di Sant’Agata dei Goti coevo a quello della chiesa di S. Menna, nella stessa città, degli inizi del XII sec. Il simbolo dell’evangelista San Luca nel pavimento della cattedrale di Sant’Agata dei Goti è molto affine, nella posizione e nell’aspetto, all’analoga figurazione nell’arco degli evangelisti di Caserta; questo elemento conferma l’attribuzione a una stessa maestranza non solo dei due pavimenti, ma anche di tutte le opere casertane”[4].

---

[4] Nella decorazione del tiburio della cattedrale di Caserta Vecchia sono compresi alcuni tondi ad intarsio marmoreo ed anche alcune formelle con motivi figurati. In due di esse, molto deteriorate, si intravedono animali affrontati secondo il tipico schema di origine orientale; nella terza, meglio conservata, campeggia un leone con il corpo di profilo e la testa volta verso lo spettatore, in atto di balzare in avanti. Questi motivi sembrano affini a quelli del pavimento della cattedrale di Sant’Agata dei Goti. Si può supporre che qualche componente di questa maestranza abbia collaborato non solo all’esecuzione della decorazione plastica della finestra del transetto ma anche agli intarsi del tiburio della cattedrale di Caserta Vecchia). Nota di Anna Carotti.

Considerazioni personali

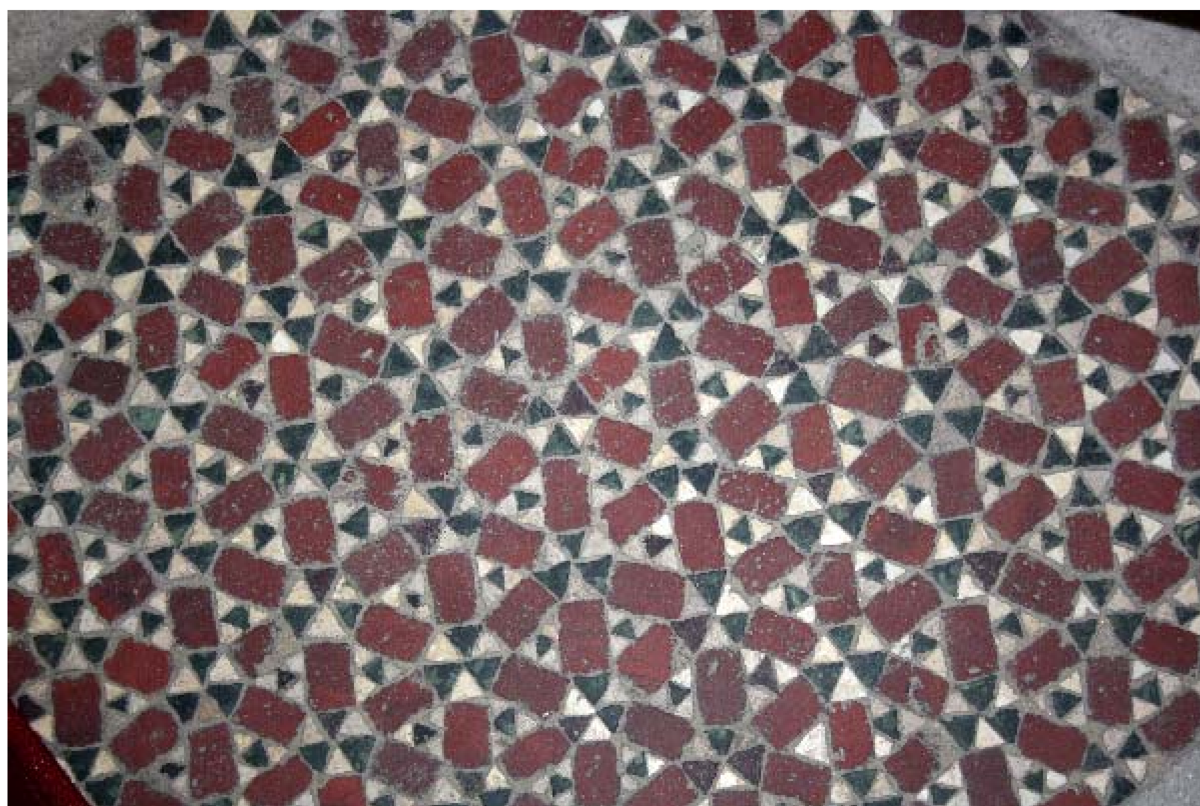
Sono sostanzialmente d'accordo con l'analisi della Carotti che vede una corretta analogia nei resti del pavimento della cattedrale di Sant'Agata dei Goti con quello della cattedrale di Caserta Vecchia. Aggiungerei, inoltre, che, con beneficio d'inventario, anche il pavimento del duomo di Sessa Aurunca (e forse anche quello della cattedrale di Carinola), presenta, per certi aspetti, analogie con quelli che stiamo esaminando. I disegni a girali intrecciati sono comuni nei pavimenti casertani, estranei invece a quelli di scuola romana. Le maestranze di marmorari all'opera nei pavimenti di S. Agata dei Goti e di Caserta Vecchia sono molto probabilmente le stesse e alla stessa scuola si possono derivare, sebbene forse appartenenti a periodi diversi, anche quelli di Sessa e Carinola. Ma c'è un punto di cui vorrei parlare. Carotti dice che Bertaux si era sbagliato nel descrivere il pavimento di San Menna vedendo in esso raffigurati mostri e animali che non esistono. Bisogna però ricordare che Bertaux fu il primo viaggiatore a vedere e descrivere il pavimento della chiesa prima degli ulteriori disastrosi restauri. Mi sembra strano che egli abbia preso una simile cantonata. Se invece egli avesse visto giusto? In fondo non è impossibile che nel pavimento di San Menna fossero rappresentati, come in voga in quel tempo e specie nei pavimenti casertani e dell'Italia meridionale, animali mitologici per arricchire l'opera.
Tale ipotesi potrebbe essere suffragata dalla notizia che, secondo l'attuale parroco don Franco Iannotta, e come pubblicato in *Inscriptiones christianae Italiae*…Vol. 8, di Antonio E. Felle del 1993, il pavimento della cattedrale sarebbe stato completamente ricostruito nel 1910. E siccome nei lacerti pavimentali visibili oggi, si trovano figure zoomorfe e similari con caratteristiche proprie anche diverse tra loro, come pure lo stato di conservazione, in un numero troppo elevato forse per una superficie pavimentale residua abbastanza contenuta, verrebbe da chiedersi se per caso alcune di quelle figure di animali non fossero state prelevate dal pavimento di San Menna prima del 1910. Sappiamo che Bertaux visitò la città di S. Agata dei Goti prima del 1896 e quindi la nostra ipotesi sembrerebbe assai verosimile.
Il pavimento della cattedrale, secondo il mio parere, presenta, come in quasi tutti gli altri casi, una fusione di componenti stilistiche appartenenti a periodi e scuole diverse che va a confermare la presunta ricomposizione dei materiali superstiti effettuata nel 1910. Una componente stilistica chiaramente di derivazione cosmatesca del XII e XIII secolo (straordinariamente utilizzata dai maestri Cosmati romani nei pavimenti e soprattutto nei chiostri e nei pannelli degli amboni), è data dalle classiche girali che avvolgono dischi di porfido equamente distanziati tra loro. Questa componente (fig. in basso) è difficile vederla in pavimenti campani del XII secolo di derivazione cassinese, e in questo caso costituisce una ulteriore analogia che accomuna il pavimento della cattedrale di Sant'Agata dei Goti con quello della cattedrale di Caserta Vecchia in cui questo elemento è ben presente, confermando la mano di maestranze del XIII secolo.





Tale figura divenne quasi una firma dei Cosmati e la si vede ovunque nelle loro opere. Ciò non vuol dire che i maestri romani furono artefici in quel di S. Agata dei Goti, anche se, come per S.

Menna, le tracce sono ben evidenti; ma è possibile, tuttavia, che una scuola coeva avendone subito l'influenza, lavorasse di restauro nella cattedrale emulando i canoni della scuola romana.
Dal poco che ho potuto vedere, mi è sembrato di scorgere che una buona parte della superficie totale del pavimento della cattedrale, coperto da un enorme tappeto durante la mia visita, possa riferirsi certamente ad un periodo postumo a quello dei pavimenti precosmateschi, non fosse altro che per i suoi inconsueti (per le scuole laziali) e intralciati disegni a motivi geometrici intersecantisi, prodotti con una infinità di tessere minutissime che, per quanto è dato vedere, erano totalmente estranei ai primi litostrati musivi dell'XI e l'inizio del XII secolo.
D'altra parte, però, alcuni piccoli lacerti di pavimento, peraltro mal rimontati a mo' di rappezzo, lasciano intravedere le tracce di un più antico monumento pavimentale riferibile quasi sicuramente al periodo della consacrazione della basilica ricostruita e quindi probabilmente coincidente con la visita di papa Pasquale II.

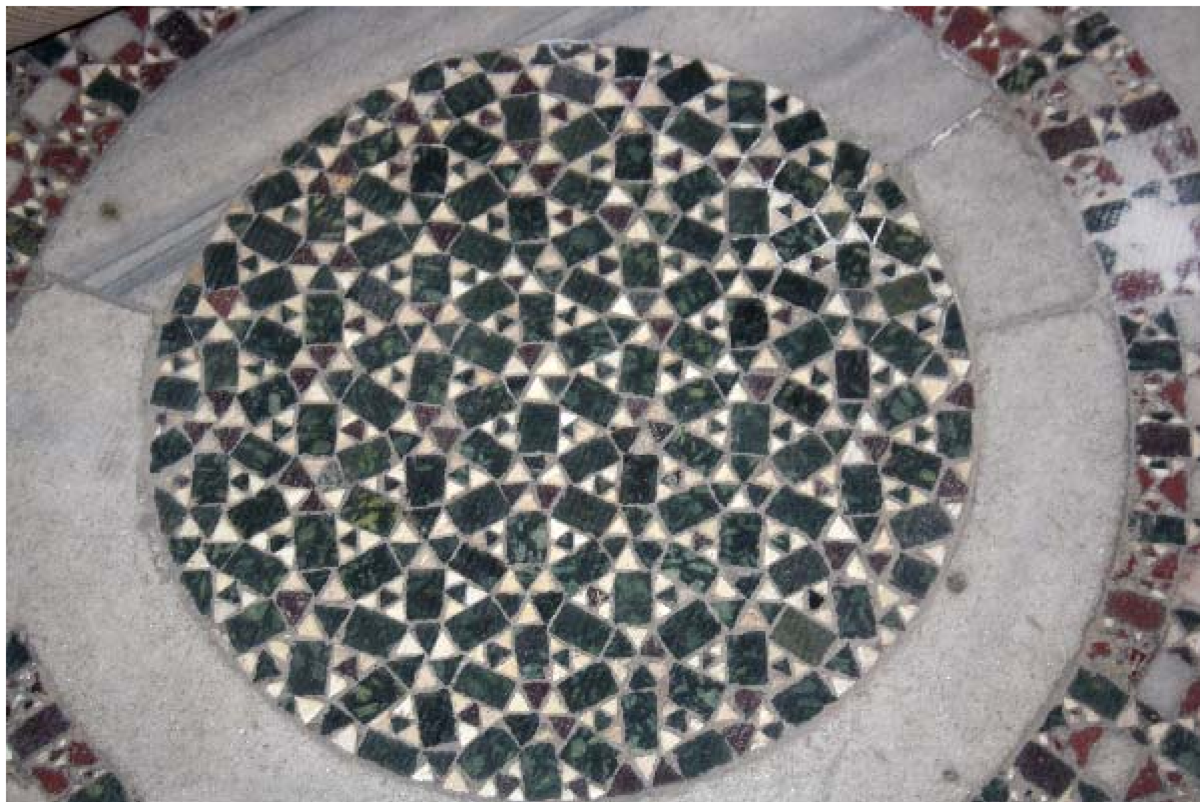


Sopra: Uno dei motivi ricorrenti e più intricati del pavimento, riprodotto nei colori rosso e verde. Il pattern è formato da un cerchio costituito da sei segmenti rettangolari rossi, intervallati da altrettanti scomposti in tre tessere triangolari di porfido verde e marmo bianco. All'interno la campitura si ripropone allo stesso modo con sei raggi rettangolari intervallati a sei triangoli a loro volta scomposti in quattro elementi minori. Al centro, una figura esagonale i cui lati sono adiacenti ai lati dei raggi, e scomposta in sei triangoli di cui tre di porfido verde e tre di marmo bianco.





Porzione di pavimento rimontato a rappezzi con tessere più antiche riferibili forse al primo pavimento.



Lo stesso pattern di sopra realizzato in porfido verde.



Un angolo del pavimento in cui si notano diversi stili. La fascia in alto a destra è poco conciliabile con la logica e il senso del disegno unitario di questa porzione fatta di scomposizioni minute.



Il disegno citato da Carotti dell'"uomo con le frasche" e il fine lavoro di tessellato alla cosmatesca.


I "due mostri alati dalla coda di pistrice che si contendono un serpente". Si nota il rappezzo sul corpo dell'animale destro e sotto la sua coda, evidenti segni delle tortuose vicende storiche del pavimento.



Altri due animali (forse in lotta tra loro?) nelle figurazioni zoomorfe del pavimento.





In queste due figure si vede un altro mostro raffigurato nel pavimento, di cui il dettaglio sopra fa vedere la testa sulla quale sembra esserci una specie di cresta come fosse la testa di un drago. Sembra anche di scorgere, oltre agli occhi “cattivi”, la bocca aperta e i denti. Anche sotto questo animale si notano campiture realizzate con tessere diverse, più grandi, essenzialmente triangolari di porfido verde e marmo bianco con l’inserimento di figure floreali a stella bianche e rosse, con relativi rami, formate da tessere a losanghe romboidali. Gli incastri sono larghi e si intravede la malta grigia su sui sono state adagiate e non “intarsiate”.



Il pavimento della zona sinistra del presbiterio in una foto del 1964 circa. In questa immagine si nota qualcosa di eccezionale. Il disco di porfido scuro al centro della foto, è il disco centrale di un quinconce che per sua natura è esattamente identico stilisticamente a quelli visti della basilica di Montecassino, Sessa Aurunca, Carinola e Caserta Vecchia. Il quinconce è comunicante, attraverso la consueta annodatura, con i dischi della fascia circolare successiva, come se il tutto fosse una sorta di raffigurazione di un sistema planetario. Alcuni dischi raggianti sembrano identici a quelli del pavimento di Montecassino che si vedono nel disegno di Gattola, mentre altri dischi che sviluppano all'interno motivi circolari ad intrecci, trovano altre analogie con i suddetti pavimenti. Alcune campiture sembrano di fattura squisitamente cosmatesca, come quella che si vede in basso nell'immagine. La successione dei tre dischi che si ripete nella configurazione generale fa supporre che il disegno sia stato influenzato, e forse riproposto uguale, a quello di San Menna in cui probabilmente vi erano motivi molto simili.

Tutto ciò si colloca probabilmente nel periodo precosmatesco con particolare riferimento alla visita di papa Pasquale II a Benevento nel 1114. I pavimenti di Montecassino, Sessa Aurunca, Carinola, Capua (che da sola comprende almeno quattro o cinque diversi pavimenti per la maggior parte coevi), Caserta Vecchia, Sant'Agata dei Goti e dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno, mostrano strette analogie stilistiche tra loro. Essi furono il frutto del lavoro di maestranze, formatesi sotto la scuola benedettina istituita dall'abate Desiderio di Montecassino dal 1071 guidata dagli artisti bizantini chiamati ad abbellire la nuova basilica per la consacrazione, e sono riferibili ad un periodo che può essere compreso tra il 1080 e il 1120. A questi si aggiungono i rimaneggiamenti e restauri possibili che furono attuati in seguito da scuole ormai chiaramente influenzate dalle potenti botteghe marmorarie romane guidate dai maestri Cosmati e di cui si possono vedere chiare emulazioni del loro stile nelle tracce pavimentali meglio riferibili al XIII secolo (come si è visto per Caserta Vecchia e Sessa Aurunca).

Non è dato sapere se i veri Cosmati siano stati chiamati qualche volta a prestare la loro arte fin laggiù, sicuramente per restauri e non per opere nuove. Non possiamo escludere questa possibilità a priori, anche se resta difficile immaginare Cosma e figli, tanto impegnati, nella cronologia che conosciamo, nell'eseguire le opere sul territorio compreso tra Anagni, Subiaco e Roma, a passare lunghi periodi in questi posti per svolgere attività di ripristino dei pavimenti antichi. E' più logico pensare a scuole di marmorari campani che nel XIII secolo avessero subito forti influenze dalle botteghe cosmatesche romane. Il colpo d'occhio generale, però, mostra tutti questi monumenti come elementi di una unica orchestra guidata dal maestro e capostipite, il pavimento della basilica di Montecassino che li unisce tra loro da un unico filo conduttore che esprime l'arte della scuola di Desiderio. Non per niente tutti i principali insediamenti religiosi in cui questi pavimenti erano realizzati, inizialmente nacquero o si svilupparono sotto il dominio dei monaci benedettini, rafforzando l'immagine già nota del progetto di replica della basilica di montecassino nelle costruzioni benedettine immediatamente successive, sia nelle strutture architettoniche che nelle decorazioni.

Le ipotesi e le conclusioni portate in questa collana dedicata all'arte cosmatesca e in particolare ai pavimenti, sono nate casualmente dalle continue considerazioni scaturite dall'osservazione diretta e dalle analisi iconografiche e iconologiche rappresentate dai dettagli dei monumenti studiati, troppo spesso descritti solo sulla base del poco che già altri hanno detto in merito, senza peraltro nulla di nuovo aggiungere di proprio conto. Il continuo confronto dei vari manufatti, specialmente di quelli più importanti costituiti dall'*unicum* anagnino e di Ferentino, entrambi datati con certezza, insieme all'analisi dettagliata del pavimento della basilica di Montecassino, mi ha permesso di vedere in una nuova luce i particolari e le vicende storiche legate ai pavimenti precosmateschi per meglio identificare poi quelli di epoca successiva e di distinguerli dai primi. Un nuovo lavoro in tal senso è in fase di preparazione per quanto riguarda i pavimenti delle basiliche romane.
Il nostro viaggio finisce qui, con l'augurio che questo studio possa essere d'incitamento a proseguire la ricerca di tracce e monumenti dell'arte cosmatesca, di cui il nostro patrimonio territoriale è senz'altro ricco. Studiarlo, catalogarlo e sensibilizzare l'opinione pubblica alla sua conoscenza e soprattutto alla sua preservazione. Questi monumenti sono stati fin troppo massacrati dalle infinite vicende storiche che li ha deturpati della loro bellezza originaria, facendoli pervenire a noi spesso in condizioni davvero pietose e, peggio, facendoli scomparire del tutto a causa di distruzioni o per furti incontrollati.
Ciò che un tempo era la luce della fede, lo scintillio che nel buio brillava negli occhi dei poveri e dava loro la speranza per vivere degnamente in Cristo, si manifesta oggi attraverso i pochi resti superstiti, scampati alla devastazione barocca. Ma stavolta, scambiando per una volta il ruolo, sono loro a chiederci di essere salvati dal buio dell'ignoranza.

BIBLIOGRAFIA

- Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi*, Ed. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006
- Bertaux Emile, *L'art dans l'Italie meridionale*, opera pubblicata ni vari tomi nella prima edizione vol. 1 a Parigi per Albert Fonetmoing, 1904 e successivamente con gli altri volumi e varie ristampe, e nellì'aggiornamentodiretto da Adriano Prandi a cura della Ecole Francaise de Rome nel 1978.
- Carotti Anna, vari inteventi nell'aggiornamento all'opera di Bertaux, 1978
- Cigola M., A. De Sanctis, A. Gallozzi, V.G. Carbonara, M. Musio-Sale, *Disegni pavimentali medievali: i maestri Cosmati nell'Italia Centrale*. Atti del XII convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e Ingegneria, Università di Genova, 1991
- Cigola Michela, *Mosaici pavimentali cosmateschi: segni, disegni e simboli*, Palladio, rivista di storia dell'architettura e restauro, nuova erie, anno VI, n. 11, giugno 1993
- Creti Luca, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Edilazio, 2002
- Creti Luca, *In Marmoris Arte Periti*. *La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, ed. Quasar, Roma, 2010
- G. De Monaco, G. Zarone, *La cattedrale di Teano*, a cura della Cheisa Cattedrale di Teano, Napoli, 1977
- Gallozzi Arturo, *Mosaici pavimentali cosmateschi, analisi degli schemi geometrici* (pubblicazione privata)
- Gattola Erasmo, *Historiae Abbatiae Casinensis*, Venetia, 1733
- Glass Dorothy, *Studies on cosmatesque pavements*, British Archaeological Reports International Series, Vol. 82 (Oxford: British Archaeological Reports, 1980.
- Iannelli Gabriele, *Sacra Guida, ovvero descrizione storico artistica letterale della chiesa cattedrale di Capua*, Napoli 1858
- Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino*, a cura di Francesco Pace e Vinni Lucherini, Jaca ook, Milano, 2001
- Licoccia Massimo, *La cattedrale di Calvi*, Montecassino, 2004
- Pantoni Angelo, *Le chiese e gli edifici dei monasteri di San Vincenzo al Volturno*, Miscellanea Cassinese a cura dei monaci di Montecassino, n. 40, 1980
- Pantoni Angelo, *Le vicende della Basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino, 1973
- Piazzesi A., V. Mancini, L. Benevolo, *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, vol. V, 1954.
- Severino Nicola, *Arte Cosmatesca, Vol 3, Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis*, Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011
- Severino Nicola, *Arte Cosmatesca, Vol. 2, Il pavimento e i reperti cosmateschi della cattedrale di Ferentino*, Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011
- Severino Nicola, *Arte Cosmatresca Vol 1, Il pavimento e i reperti comateschi nella cattedrale di Anagni*, Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011
- Severino Nicola, *I reperti cosmateschi della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens*, 2010
- Severino Nicola, *Il pavimento precosmatesco della basilica di Montecassino*, in fase di pubblicazione, Montecassino 2011-2012
- Severino Nicola, sito web internet *www.cosmati.it*, 2011
- Videtta Antonio, *Note sulla chiesa di San Menna*, Samnium, anno XXXVIII, n. 3-4-, Luglio-Dicembre 1965, pagg. 232-237
- Zampino Giuseppe, *La chiesa di Sant'Angelo in Audoaldis*, Napoli Nobilissima, vol. 7, 1968, pp. 138-150

INDICE

DELLA STESSA COLLANA

Severino Nicola, *Arte Cosmatresca Vol 1, Il pavimento e i reperti comateschi nella cattedrale di Anagni*, Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011

Severino Nicola, *Arte Cosmatesca, Vol. 2, Il pavimento e i reperti cosmateschi della cattedrale di Ferentino,* Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011

Severino Nicola, *Arte Cosmatesca, Vol 3, Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis,* Roccasecca, ed. ilmiolibro.it, per gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2011

Ringraziamenti

Per quanto mi sia difficile ricordare tutti coloro che mi hanno assistito in questo lungo viaggio nell'arte precosmatesca nell'alta Campania, desidero esprimere tutta la mia gratitudine ai parroci che in qualche modo mi hanno sostenuto, permettendomi di realizzare i servizi fotografici presenti in questo volume e, a volte, fornendomi preziose testimonianze e fonti storiche.
Un particolare grazie a Don Franco Iannotta e al Signor Alfonso per la visita alla chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti, ai parroci delle cattedrali di Sessa Aurunca, Teano, Calvi Risorta, Carinola, Capua, Caserta Vecchia e Sant'Angelo in Formis. Alla Badessa e alle monache benedettine dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno, al bibliotecario Don Gregorio dell'Abbazia di Montecassino, all'amico ing. Arturo Gallozzi per condividere con me il mio pensiero e le mie ricerche sull'arte cosmatesca. Infine un devoto grazie a mia moglie Daniela Iacovella che pazientemente mi segue negli itinerari cosmateschi, fornendomi un sicuro e concreto supporto morale e fattivo.